# Die Denkmäler der Elfenbeinpla... des Grossherzogl...

Georg Schaefer, Historischer Verein für das ...


Dei
Sub Numine
Viget

Die

# Denkmäler der Elfenbeinplastik

des

# Grossherzoglichen Museums zu Darmstadt

in

kunstgeschichtlicher Darstellung.



DIE

# DENKMÄLER DER ELFENBEINPLASTIK

DES

## GROSSHERZOGLICHEN MUSEUMS ZU DARMSTADT

IN

## KUNSTGESCHICHTLICHER DARSTELLUNG.

Von dem

**historischen Verein für das Grossherzogthum Hessen**

herausgegebene

# Festschrift

zur Feier

der vom 16. bis 20. September 1872 in Darmstadt tagenden

**Generalversammlung der deutschen Geschichts- und Alterthumsvereine,**

von

**Hofrath Dr. G. Schaefer,**

ord. Professor der Kunstgeschichte am grossh. Polytechnicum zu Darmstadt, Ritter des k. preuss Rothen Adlerordens, des f. hohenzoll. Hausordens, des k. sächs. Albrechtordens, des h. anhalt Gesammthausordens Albrechts des Bären und des k. belg. Leopoldordens, corresp. Mitglied der k. portugies. Academie der Wissenschaften, Ehrenmitglied der Société d'Archéologie et d'Histoire zu Metz, Mitglied des Ausschusses des historischen Vereins für das Grossherzogthum Hessen, etc.

DARMSTADT.

BUCHDRUCKEREI VON H. BRILL.

1872.



Die Veranlassung zur Veröffentlichung dieser Schrift ist in ihrem Titel ausgesprochen; die Berechtigung ihres Erscheinens schöpft sie aus der Thatsache, dass eine zusammenhängende, auf geschichtlicher Grundlage beruhende Darstellung der Elfenbeinbildwerke des grossherzoglichen Museums zu Darmstadt bis jetzt noch nicht unternommen wurde, wie denn überhaupt eine Monographie über Elfenbeinplastik in der deutschen Literatur noch fehlt. Grade in unserer Zeit aber, welche durch ihre kritische Richtung schon so viele Forschungen im Bereiche der edleren Kleinkunst, theils zur Erweiterung des archäologischen und kunsthistorischen Erkenntnisskreises, theils zur Veredlung des Geschmacks hervorgerufen hat, dürfte der elfenbeinplastische Thatbestand im grossherzoglichen Museum wohl werth sein, einer genaueren Analyse unterzogen und deutlicher in's wissenschaftliche Licht gestellt zu werden. Wie in den letzten Jahren auf verwandtem Stoffgebiete durch Schriften, die je nach Standpunkt, subjectiver Richtung und Neigung ihre Gegenstände behandelten, gar manchen hergebrachten, ungegründeten Annahmen und auf sie gestützten Irrthümern und falschen Ansichten mit Erfolg gegenüber getreten wurde, ist in den wissenschaftlichen Kreisen, worin diese Zeilen Verbreitung finden, sattsam bekannt; wir brauchen beispielsweise nur an die Geschichte der Emailkunst zu denken, welche mit dem vollen Aufwand treuer Quellenforschung in letzter Zeit eine so

grosse Förderung erfahren hat. Gewiss ist der Entwickelungsgang der Elfenbeinplastik ein nicht minder anziehendes Forschungsgebiet und es dürfte daher der Verfasser, welchem im Collegium des Vorstandes des historischen Vereines für das Grossherzogthum Hessen die ehrenvolle Aufgabe zur Abfassung dieser Festschrift zufiel, schon aus allgemeineren Gründen und abgesehen von dem örtlichen Interesse, keine abseits liegende Wahl des Gegenstandes getroffen haben. Die in der diessjährigen Generalversammlung der deutschen Geschichts- und Alterthumsvereine voraussichtlich zahlreich erscheinenden studirenden und sammelnden Kunstfreunde werden im Anblick der ausgezeichneten Elfenbeinkunstschätze des grossherzoglichen Museums ein durch diese Zeilen gebotenes Mittel der Orientirung vielleicht gerne entgegennehmen und grade in denjenigen Fällen einer näheren Prüfung am wenigsten aus dem Wege gehen, wo dem Altherkömmlichen neue Ansichten sich gegenüberstellen.

Im Uebrigen will die kleine Arbeit mit aller Anspruchslosigkeit auftreten. Ihren Ursprung hat sie in Vorträgen, welche der Verfasser in den Winterversammlungen des historischen Vereins zu Darmstadt gehalten hat. Nach dem Satz, dass Schreiben und Reden zweierlei ist und dass das Auge anderen Stil und Aufbau begehrt als das Ohr, ist dieser Ursprung in der Umarbeitung möglichst gehoben worden, wenn es auch schwer war, denselben ganz zu verwischen. Mit letzterem Umstand hängt denn auch die Eintheilung des Stoffes in zwei Abschnitten zusammen, sowie dass nur da und dort Quellenschriften, Fachwerke, Zeitschriften citirt sind. Damit aber keine Undankbarkeit unterlaufe, wird der Gewinn gerne anerkannt, welchen die Schrift zunächst J. Labarte's „Histoire des arts industriels au moyen-âge et à l'époque de la renaissance“ verdankt, ein Werk dessen Fülle und Gliederung des Stoffes niemand unbeachtet lassen darf, der heutzutage über einen Zweig der Geschichte der edleren Kleinkunst schreibt. Für allgemeinere Gesichtspunkte und einzelne elfenbeinplastische Bausteine gewährten auch die Schriften von Gori, Schnaase, Overbeck, Lübke, Falke, Trautmann, Otte, Förster u. a. manchen Anhaltspunkt.

Bei aller sorgfältigen Prüfung bleibt die Arbeit ein Versuch, den der Verfasser nicht ohne Bedenken wagt. Könnte es aber einerseits rathsam erscheinen, mit dem Abschluss der Darstellung noch einige Zeit zu warten, um vorerst noch manche Lücke der Anschauung auszufüllen, so dürfte es anderseits vielleicht doch entsprechend sein, dem ausgezeichneten Kreis von Vertretern deutscher Geschichts- und Alterthumskunde, welcher in den festlichen Septembertagen in Darmstadt sich versammelt und dem diese Blätter gewidmet sind, in den Mitbesitz der bis jetzt gewonnenen Ergebnisse einzuführen und denselben in unmittelbarster Anschauung der Elfenbein-Kunstschätze im grossherzoglichen Museum, durch eine bescheidene literarische Handhabe auf kunstgeschichtlichem Hintergrunde, zu weiteren Forschungen und Beurtheilungen anzuregen.

**G. Schaefer.**

Es ist ein reiches Bild aus dem Kunstleben der Vergangenheit, welches beim Betreten der grossherzoglichen Sammlungen zu Darmstadt vor dem Auge des Beschauers sich entrollt. Diess gilt insbesondere von der Abtheilung die den Namen „Museum“ vorzugsweise trägt. Die hier in buntem Wechsel sich aneinander reihenden Werke aus dem Bereiche der feineren Kleinkunst sind in der That von grossem kultur- und kunstgeschichtlichem Interesse, zumal auf einzelnen Gebieten kostbare Denkmäler in fast ununterbrochener Folge den Betrieb des edleren kunstgewerblichen Schaffens der Jahrhunderte vertreten.

In besonderem Grade ist diess u. a. der Fall hinsichtlich der Sammlung von Werken der Elfenbeinplastik, so zwar dass es für die Forschung und Beurtheilung nur eine lohnende Arbeit sein kann, die centrifugalen Strahlen auf einen Brennpunkt zu sammeln und die Mannigfaltigkeit der Fäden durch historischen Emschlag zu einem Ganzen zu verweben, woraus sich der Gang, die Richtung und die Eigenart der elfenbeinplastischen Kunstübung in den verschiedenen Epochen mit möglichster Deutlichkeit erkennen lässt. Wir zerlegen unsere Darstellung in zwei Abschnitte, wovon der erste den Betrieb der Elfenbeinplastik und die darauf bezüglichen Museumsschätze im Alterthum und bei den Byzantinern, und der zweite Abschnitt die Pflege dieser Kunst im Zeitalter der Carolinger, durch das Mittelalter und die Renaissance hindurch bis zur Gegenwart umfasst, ebenfalls in unmittelbarem Anschluss an die wichtigeren Denkmäler in den grossherzoglichen Sammlungen.

# I.

Die Kunstwerke der Elfenbeinplastik der Vergangenheit haben eine grössere Wichtigkeit, als man auf den ersten Blick glauben möchte. In der That ist es der Forschung nur mit Hilfe dieser Werke möglich, einen Schluss zu ziehen auf den Stand der Sculptur bestimmter Zeiträume und wichtiger Culturvölker. Es gilt diess wenigstens ganz entschieden in der Epoche von Constantin dem Grossen bis zur Einnahme Constantinopels durch die Türken. Fast das nämliche Verhältniss obwaltet hinsichtlich der abendländischen Plastik des Mittelalters bis zum 12. Jahrhundert. Und wenn auch von dieser Epoche ab die monumentale Sculptur eine ziemlich grosse Ausbeute liefert, um die kunsthistorische Forschung in den Besitz des für eine ausreichende Beurtheilung erforderlichen Materials zu setzen, so bleibt die Wichtigkeit der Elfenbeinwerke, selbst der späteren mittelalterlichen Jahrhunderte, immerhin sehr bedeutend. Unter sämmtlichen Werken der Plastik sind es ja grade die Elfenbeinsculpturen, welche unsere Kenntnisse der Trachten, Waffen, Musikinstrumente und der verschiedensten Geräthe sowie des kirchlichen und profanen Schmuckwerks jener entlegenen Zeiten wesentlich erweitern. Dazu kommt, dass in unsern Tagen, wo in Deutschland wie in Frankreich, England und Italien ein erfreulicher Wetteifer zur Wiederherstellung der alten Baudenkmäler erwacht ist, und wo man den inneren Schmuck, die Reliefs, die Wandmalereien und Glasgemälde im Stil der Entstehungsperioden dieser ehrwürdigen Kunstschöpfungen durch Erneuerung vor völligem Ruin zu retten trachtet, die Elfenbeinarbeiten den Bildhauern und Malern eine wahre Fülle ganz unentbehrlicher Motive und Fingerzeige an die Hand geben. Damit soll nicht gesagt sein, das unsere Künstler das Uncorrecte der Zeichnung nachahmen sollen, das sich auf diesen Arbeiten häufig findet. Nein, soweit gehen die Postulate einsichtsvoller Kunst- und Alterthumsfreunde nicht. Wohl aber sollen die Künstler ihre in der Gegenwart durch anatomische und Actstudien errungene Gesetzmässigkeit und Geschicklichkeit mit den Ideen jener Epochen in Einklang zu bringen und auf diesem Wege, zur Wiederherstellung und Auszier unserer altehrwürdigen Monumental-Architecturen, plastische und malerische Kunstwerke zu schaffen

suchen, die gleich tadellos sind unter dem Gesichtspunkt correcter Zeichnung, wie unter dem Gesichtspunkt treuer archäologischer Quellenforschung. Man kann auch in der Wiedererweckung eines alten Kunststils originell bleiben, ohne als Sclave der puren Nachahmung zu verfallen.

Solche älteren und seltneren Werke der Elfenbeinplastik sind es nun, welche im Museum zu Darmstadt in ausgezeichneter Vertretung vereinigt sind. Dieser Reichthum ist es nicht zum mindesten, welcher dem Museum unter den vaterländischen wie fremdländischen Kunstsammlungen einen hohen Rang sichert und es ist nicht zuviel gesagt, dass der Louvre und das Hôtel Cluny, das British-Museum und das Berliner neue Museum, das Wiener Museum für Kunstindustrie und das Münchener Nationalmuseum Grund haben, das grossherzogl. Museum um seine glänzenden Werke der älteren Elfenbeinplastik zu beneiden. Selbst die öffentlichen Sammlungen zu Florenz, Rom und Neapel haben, wenigstens was die frühromanische Kunstepoche betrifft, nur verhältnissmässig wenig aufzuweisen, was sich der Fülle und Bedeutung der Darmstädter Elfenbeinwerke dieses Zeitraums an die Seite setzen liesse. Einzelne Kunstobjecte sind wahre Perlen und ihr Ruf kann sich durch zunehmende wissenschaftliche Vergleichung innerhalb der Gelehrtenwelt der deutschen Geschichts- und Alterthumsvereine nur steigern.

Einige kurze Bemerkungen über die Natur des Elfenbeins und über das technische Verfahren bei seiner Verarbeitung, mögen hier zunächst orientirend am Platze sein und der historischen Betrachtung des Gegenstandes vorausgehen *). Das Elfenbein ist bekanntlich eine knochige Substanz, aus der die Hauer oder Fangzähne des Elephanten bestehen. Die Substanz ist sehr compact, härter als Marmor, lässt sich ohne Gefahr des Springens bearbeiten und nimmt durch Poliren den schönsten Glanz an. Diese Eigenschaften haben von jeher das Elfenbein zu einem kostbaren, sehr gesuchten Materiale für die Sculptur gemacht und lassen die vielfachen auch in neuester Zeit wieder unternommenen Versuche zur Darstellung eines Elfenbeinsurrogats für kleinere Bildwerke begreiflich finden. Bei der

*) Vgl. J. Labarte „Histoire des arts industriels", B. I. S. 181 u. f.

Verarbeitung wurde nach des Presbyter Theophilus Bericht sowohl die Säge als der Meissel gebraucht, die Säge zunächst beim Punktiren; bei der subtileren Ausarbeitung kamen feine Grabstichel in Anwendung. Zum Poliren bedienten sich die Alten verschiedener Mittel, in der Regel pulverisirten Sandsteins mit Kreide vermischt, auch der Kreide allein. Plutarch, Seneca und der griechische Arzt Dioscorides sprechen die Ansicht aus, dass das Elfenbein behufs leichterer Verarbeitung durch künstliche Mittel erweicht werden könne. Aehnliches wurde im Mittelalter behauptet. Chemische Versuche, welche in der Gegenwart angestellt wurden, haben diese Meinung nicht bestätigt. Allerdings kann man das Elfenbein erweichen und auflösen, allein es kehrt nach einer solchen Veränderung nicht mehr in seinen ursprünglichen Zustand zurück.

Für den künstlerischen Gebrauch des Elfenbeins im Alterthum sprechen zunächst ägyptische, assyrische und persische Denkmäler. In der ägyptischen Kunst tritt der Elephant in hieroglyphischer Form an Denkmälern auf, welche entschieden über die Epoche der Hirtenkönige zurückgehen. Ferner sind auf verschiedenen Reliefs aus der Zeit Ramses des Grossen Gruppen von Aethiopiern dargestellt, welche Elephantenzähne als Zeichen des Tributs überbringen. Nach dem Zeugniss des Diodor befanden sich Sculpturen in Elfenbein unter den Wunderwerken des hundertthorigen Theben. Auch am schwarzen Marmorobelisk des assyrischen Königs Denavabar, jetzt im British-Museum, sind Elephantenzähne tragende Sclaven zu sehen, und in den Trümmerhügeln von Nimrud, Khorsabad und Kujundschik haben Botta, Flandin und Layard mancherlei elfenbeinplastische Gebilde, besonders Idole, aufgefunden. Ganz ähnliche Darstellungen, wie auf dem Denavabarobelisk, finden sich auf Reliefs der Pallastruinen des Darius und Xerxes zu Persepolis. Gleiche Ehre wie bei den Völkern im Nilthal, in Mesopotamien und auf dem Plateau von Iran genoss das Elfenbein bei den Hebräern. Von seiner künstlerischen Verwendung gibt uns die Bibel ausreichende Kunde. König David singt von elfenbeinernen Pallästen, der Thron Salomo's war mit Elfenbein bekleidet und die Handelsflotte des weisen Königs brachte Gold, Silber und Elfenbein von den Südküsten des Mittelmeeres her.

Fast alle grösseren europäischen Museen sind im Besitze von elfenbeinernen Figurinen und kleinen Elfenbeingeräthen ägyptischen und asiatischen Ursprungs. Es sind meist Idole, niedliche Schaalen, Toilettengegenstände, Löffel, deren Stiel eine nackte Figur darstellt, Schächtelchen, deren Deckel mit einem Gazellenkopfe geschmückt sind, und dergl. mehr. Die Sammlungen zu Darmstadt entbehren zur Zeit noch eines Spezimens vorclassischer Elfenbeinkunst.

Fragen wir nach dem Betrieb dieser Kunsttechnik bei den classischen Völkern des Alterthums, so will es scheinen, als ob die Griechen die künstlerische Verwendung des Elfenbeins zur Zeit des trojanischen Kriegs kennen gelernt haben. Die Iliade erwähnt das schöne Material nur einmal und zwar gelegentlich der Besprechung eines damit eingelegten oder ausgeschmückten Pferdezaums eines Trojaners. Die Odyssee gibt schon von einer umfangreicheren Kunstübung dieser Art Nachricht, indem sie vom Gebrauch des Elfenbeins zum Schmucke des Geräthes und der Innenräume vornehmer Gebäude singt. Nach Gesang IX war der Prachtsessel der Penelope mit Silber und Elfenbein incrustirt und nach Gesang IV strahlte das Haus des Menelaos so reich in Metall und Elfenbeinzier, dass Telemach beim Anblick dieser Pracht gegen seinen Gastfreund in die Worte ausbricht: „Schaue das Erz ringsum wie es glänzt in der hallenden Wohnung, auch Gold und Elektron und das Elfenbein und das Silber." Wohl ist neuerdings wieder, wie schon früher, alles homerische Gold und Elfenbein für eine Ausgeburt der Phantasie erklärt worden, weil Griechenland diese schmückenden Stoffe nicht besitzt. Ob man dabei aber den vielseitigen Handelsverkehr mit Asien und Afrika, den Homer schildert, gehörig erwogen und gewürdigt hat, mag dahingestellt bleiben.

Als ein Zeugniss für die Verwendung des Elfenbeins zu plastischen Zwecken in der Epoche nach dem homerisch-heroischen Zeitalter, in der sogenannten vorclassischen Uebergangsperiode, wird die berühmte Lade des Kypselos angesehen, welche nach Dio Chrysostomus im Opisthodom des Heratempels zu Olympia stand. In diesem Heiligthume sah auch Pausanias das Kunstwerk. Der griechische Reisende beschreibt dasselbe ausführlich und erwähnt, dass die Reliefs theils aus dem Cedernholz der Lade selbst, theils aus Gold und Elfen-

bein gefertigt waren. Deutlicher noch tritt die eigentliche Elfenbeinplastik aus dem Dunkel der Geschichte hervor mit den Bildhauern Dipoinos und Skyllis von Creta, von denen Plinius berichtet, dass sie geblüht, als noch der Meder herrschte und bevor Cyrus auf den persischen Thron gelangt war. Diese beiden Künstler werden zwar von dem römischen Autor zunächst als Marmorbildner beschrieben, aber er bezeichnet sie auch mit hinlänglicher Deutlichkeit als die Begründer oder Anfänger derjenigen Technik, durch welche die grosse Blüthezeit der phidiasischen Kunst ihre erhabensten Wunderwerke schuf, der chryselephantinen Sculptur oder Goldelfenbeinplastik. Das wichtigste Werk aus der Hand dieser Meister, woran wir die Keime der chryselephantinen Technik finden, war eine im Dioscurentempel zu Argos aufgestellte Gruppe des Castor und Pollux. Unter den Schülern und Nachfolgern des Dipoinos und Skyllis lernen wir bei Pausanias die lacedämonischen Künstler Hegylos, Theocles, Doryclidas, Dontas und Smilis ebenfalls als Elfenbeinplastiker kennen, und insbesondere bezeichnet dieser Schriftsteller eine Themis des Doryclidas und die Horenstatuen des Smilis im Heräon zu Olympia ausdrücklich als Werke aus Goldelfenbein.

Jemehr die griechische Kunst dem Stadium ihrer Ausbreitung und Ausbildung sich näherte, um so grösser wurde die Verwendung des Elfenbeins für plastische Arbeiten. Von Canachus, einem bedeutenden Künstler der historischen Zeit und der peloponnesischen Schule, rühmen die Autoren eine zu Sikyon aufgestellte thronende Aphrodite von Gold und Elfenbein, und von dem attischen Meister Endoios erzählt Pausanias, dass er eine Statue der Athene Alea für Tegea ganz von Elfenbein gefertigt habe, die wir uns aus dem Umstande, dass Kaiser August sie nach Rom versetzte, wohl als ein Werk des reifen Archaismus im Stil der Aegineten denken dürfen. Auf den letzten Vorstufen der vollendeten griechischen Plastik wollen manche Archäologen dem Myron einen Neptun aus Gold und Elfenbein zuschreiben. Mag diese Annahme aus Mangel zureichender Gründe zweifelhaft erscheinen, gewiss ist, dass die Verwendung der Goldelfenbeinplastik für Götterbilder in der Epoche der Blüthezeit der classischen Kunst traditionell beibehalten wurde und dass der grosse Phidias, wenn er auch in Beziehung auf die materielle Technik

seiner Werke ein vielseitiger Künstler war, doch unter den von ihm bearbeiteten Materialien dem Elfenbein in Verbindung von Gold den Vorzug gab, wie es denn auch die Goldelfenbeinstatuen des Meisters sind, welchen die Alten ausdrücklich hohes Lob ertheilen. Quinctilian stellt den Meister in dieser Technik über alle seine Nebenbuhler. Auch hat Phidias aus Elfenbein und Gold mehr und grössere Werke geschaffen, als irgend ein anderer griechischer Künstler: die Athene für Pellene in Achaja, die Athene Parthenos in der Cella des Parthenon, den panhellenischen Zeus im Agonaltempel zu Olympia und die Venus Urania in Elis. Von Polyclet dagegen kennen wir nur ein einziges chryselephantines Werk, seine Hera im Culttempel zu Argos. Freilich sagt Strabo bei der Besprechung dieser Statue, technisch seien des Polyclet Arbeiten die schönsten von allen, aber er setzt auch hinzu, dass sie an Grösse und Pracht hinter den Werken des Phidias zurückstehen. In den Schöpfungen des attischen Meisters scheint sonach die Pracht der chryselephantinen Kunst wesentlich zu dem Erfolg beigetragen zu haben, womit er nach dem Zeugniss des Quinctilian die Erhabenheit der Götter erreichte. Leider fehlt uns eine Darstellung der Alten über die Goldelfenbeincolosse der beiden Meister der ersten Blüthezeit. Ohne Zweifel bestanden diese Statuen aus einer massenhaften Verbindung von im Korn und in der Weisse übereinstimmenden Elfenbeinstücken um einen hölzernen Kern. Auch ist nicht undenkbar — die dem Democrit zugeschriebene Erfindung der Erweichung des Elfenbeins zur Biegsamkeit vorausgesetzt — dass grössere Platten in fester Aneinanderfügung ähnlich wie Marmor verarbeitet wurden. Diess ist in der Hauptsache die Ansicht, welche Quatremère de Quincy in seiner Schrift „Le Jupiter Olympien“ nach den wenigen aus den Autoren vorliegenden Angaben über diese Technik des Näheren entwickelt hat *). Auch der kunstsinnige Herzog von Luynes beschäftigte sich viel mit der Frage und liess eine drei Meter hohe Reproduction nach dem Typus der Pallas Athene anfertigen, die in der Weltausstellung von 1855 zu sehen war. Nicht minder war es ein deutscher Künstler, Professor Schmidt von der Launitz, welcher einen Versuch machte, die classische Goldelfenbein-

*) Vgl. auch Overbeck, Gesch. d. griech. Plastik, B. I, S. 234.

kunst in seiner Weise wieder zur Geltung zu bringen und zwar in einem theils aus oxydirtem, theils aus vergoldetem Silber ausgeführten Pocal, worin plastische Medaillons mit Kindergruppen aus Elfenbein eingelassen waren, eine Gabe der Frauen von Frankfurt a. M. an einen dortigen verdienstvollen Kinderarzt. Wie anerkennenswerth diese Versuche auch sind, einigermassen geheimnissvoll ist die chryselephantine Kunst für uns noch immer und es bleibt hier sonach der kunstgeschichtlichen Forschung eine wichtige Aufgabe zu lösen übrig.

Wie bei den Griechen, so standen auch bei den Altitalern und Römern Kunstwerke aus Elfenbein in hoher Werthschätzung und die Attribute der ersten Staatswürdenträger waren aus diesem Materiale gefertigt. Nach Dionys von Halicarnass bestand das Scepter der etruskischen Könige aus Elfenbein. Plastische Ornamente aus dem gleichen Stoffe zierten den Thron, welchen der römische Senat dem Porsenna aus Anlass des Friedensschlusses zwischen diesem König und der Republik zum Geschenke machte. Auch die curulischen Sessel der römischen Consuln und Senatoren entbehrten des elfenbeinernen Schmuckes nicht, und der Stab, womit Marcus Papirius nach dem gallischen Krieger schlug, der ihn am Barte zupfte, war von Elfenbein. Thatsächliche Bestätigung erhalten die Autorennachrichten vom Betrieb der zierlichen Kunsttechnik bei den Altitalern, insbesondere bei den Etruskern, durch eine Reihe ausgezeichneter Grabfunde, neuerdings durch eine Ausgrabung im alten Präneste (Palästrina) unweit Rom, wobei auch eine Elfenbeinschnitzarbeit mit dem Relief zweier kämpfenden Löwen zu Tage kam, von auffallend an assyrische Kunstweise erinnerndem Gepräge.

Bekannt ist, welche reiche Beute an griechischen Werken der Plastik mit der Eroberung Griechenlands, meistens durch die Kunsträuberei der römischen Heerführer, in die weltbeherrschende Hauptstadt an der Tiber gebracht wurde und dort eine Art Nachblüthe griechischer Kunst, den Neuatticismus, hervorrief. Es war die Zeit, wo reiche Privatleute wetteiferten, vorzügliche Kunstwerke zu erwerben, wenn auch nur in Copien. Eine feine Kennerschaft bildete sich damals in Rom aus und hellenische Kunst gehörte zu den Bedingungen edlen Lebensgenusses. Da ein Blick auf die Geschichte

der römischen Kunsterwerbungen zeigt, dass in der Zeit bis auf die ersten Kaiser, neben Denkmälern der archaischen Kunstübung, fast ausschliesslich Werke der beiden grossen Blütheepochen der griechischen Kunst in Rom angesammelt wurden, so mag es hier auch an herübergebrachten chryselephantinen Arbeiten nicht gefehlt haben. Die grossen Hauptwerke, die Elfenbeincolosse, verblieben zwar noch an ihren Standorten; selbst ein Caligula, welcher dem panhellenischen Zeus des Phidias anstatt des Jupiterhauptes seinen eigenen Kopf aufsetzen und die Statue nach Rom bringen lassen wollte, entsagte diesem Vorhaben und fügte sich dem Ausspruche der Werkleute, der Gott habe es nicht geduldet. Aber wir dürfen doch annehmen, dass manches kleinere chryselephantine Werk damals nach Rom gekommen sei, wie denn auch das horazische „Non ebur neque aureum mea renidet in domo lacunar“ für die besondere Gunst spricht, womit die schöne Technik zur Zeit des Augustus am römischen Kaiserhofe im Kunstgewerbe Pflege fand. Eine entschiedene Erneuerung der Goldelfenbeinbildnerei scheint sich jedoch erst Hadrian zur Aufgabe gestellt zu haben und zwar durch einen colossalen chryselephantinen olympischen Zeus für das von diesem Kaiser vollendete grosse Olympieion zu Athen. In Corinth stiftete um eben diese Zeit der reiche Rhetor Herodes Atticus eine Goldelfenbeingruppe des Neptun und der Amphitrite auf einem von vier Pferden gezogenen Wagen und begleitet von dem ebenfalls goldelfenbeinernen Palaemon auf einem Delphin.

Nachdem Constantin der Grosse Byzanz zur zweiten Hauptstadt des Reiches erhoben hatte, schlug die Vorliebe für monumentale Elfenbeinplastik wieder den Weg nach Osten ein und es wurde nun die neue Residenz am Bosporus, wohin in der Folge auch die chryselephantine Pallas Athene des Phidias gebracht wurde, zu einem Hauptsitz dieser Kunstthätigkeit. Die Schriftsteller der Epoche rühmen als ein hervorragendes Werk die goldelfenbeinerne Portraitstatue, welche Constantin seiner Mutter Helena in der älteren Sophienkirche errichten liess. Das beste und schönste Elfenbein wurde zur Zeit dieses Kaisers theils aus der Stadt Adulis am rothen Meere, theils aus Indien bezogen. Der Verbrauch war gross, was wir daraus schliessen können, dass das schmückende Material unausgesetzt nicht

nur zur Statuen und Reliefs, sondern auch zur Zierde der Wohnungsräume und des Geräthes verwendet wurde. In wie hohem Ansehen die Elfenbeinplastik in dieser Epoche stand, beweist ein constantinisches Gesetz, welches die Vertreter dieser Kunst frei von allen Abgaben erklärte, ein Privileg, das an die bevorzugte bürgerliche Stellung der Glaskünstler im alten Venedig erinnert, insofern deren Ehe mit Töchtern aus der venetianischen Aristocratie von Gesetzes wegen als eine ebenbürtige galt und die Kinder solcher Ehen alle Rechte des Adels genossen. Von der griechischen wie römischen Goldelfenbeinbildnerei hat sich begreiflicher Weise aus den Stürmen der Zeiten, zumal auch die einst hochberühmte Technik in der Folge ausser Uebung kam, nicht die geringste Spur erhalten. Wohl aber sind von sonstigen antiken Werken der Elfenbeinplastik noch Fragmente übrig.

Das grossherzogl. Museum besitzt aus der römischen Epoche zunächst eine kleine Platte, eine drapirte Frauenbüste in tiefen kräftigen Umrissen darstellend. Die Platte ist erwähnenswerth, obwohl sie, wie es scheint, nicht aus Elephantenzahn, sondern aus einer andern Beingattung besteht. Für den Kenner der classischen Stilrichtungen wird kaum ein Zweifel obwalten, dass in dieser Arbeit, bei aller Schlichtheit des Vortrags, gleichwohl ein Erzeugniss der guten römischen Kunstübung zu erkennen ist. Ein Vergleich mit pompejanischen Funden im Nationalmuseum zu Neapel legt wenigstens diese Bestimmung sehr nahe. Ausserdem bezeugt im grossherzogl. Museum eine grosse Auslegetafel die Verwendung des Elfenbeins und anderer knochiger Substanzen zu kleineren Geräthen, Nadeln, Stiften und ähnlichen der leichteren weiblichen Handarbeit dienenden Instrumenten der römischen Epoche.

Unter den in Deutschland befindlichen Elfenbeinbildnereien aus dem Kunstkreise der späteren Römerzeit dürften an dieser Stelle, als für die kunstgeschichtliche Betrachtung besonders werthvoll, die sechs Relieffiguren auf der silbernen Ambone im Aachener Münster, wenn auch nur flüchtig, zu berühren sein. Sie zeigen Darstellungen des Bacchus, Frauengestalten umgeben von Pflanzenwerk nebst mythologischen Attributen und zwei Krieger. Diese Schnitzwerke sind von verschiedenen Seiten verschiedenartig gedeutet und gewürdigt worden.

Da die Darstellungen der griechisch-römischen Mythologie entlehnt zu sein scheinen und auch die Haltung, die Gewandung und die technische Ausführung an römische Vorbilder erinnern, so wurden die Tafeln bisher ziemlich allgemein der römischen Kunst des 5. Jahrhunderts zugeschrieben. In den letzten Jahren haben jedoch andere Alterthumsforscher nachzuweisen gesucht, dass diese Reliefs den frühesten mittelalterlichen Bildertypen angehören. Die Ansicht der Fachgelehrten, die sie für römisch erklären, ist aber durch die entgegenstehende Meinung noch nicht beseitigt. Als Anhaltspunkt für mittelalterlichen Ursprung gilt besonders die Verzierung an der Krone über der Kriegerfigur zu Pferde, welche ein deutlich ausgeprägtes Blattwerk zeigt, wie es conventionell feststehend an byzantinischen und romanischen Ornamenten seit dem 9. Jahrhundert wiederkehrt. Als dem Ausland angehörig sind für die sinkende römische Kunst noch zu nennen die in Labarte's Album abgebildeten Prachtbuchdecken eines Manuscripts auf der Bibliothek zu Sens. Die eine Tafel zeigt den Triumph des Bacchus, die andere Diana lucifera auf einem von zwei Stieren gezogenen Wagen.

Die meisten Elfenbeinwerke, welche aus der späteren Epoche Westroms und aus den ersten Jahrhunderten des Byzantinerreichs auf uns gekommen sind, bestehen in Consularschreibtafeln, den sogenannten Consulardiptychen. Der Ursprung der Diptychen geht in eine sehr frühe Zeit zurück. Anfänglich bestanden sie aus zwei kleinen hölzernen Täfelchen oder Platten, die zusammengelegt werden konnten, woher auch der Name. Sie hiessen auch *pugillares* weil sie in der Hand getragen werden konnten. Die Innenflächen dieser Doppeltafeln waren innerhalb des sie umgebenden Randes ein wenig vertieft und mit Wachs ausgefüllt, worauf man mittelst eines Stilus oder Griffels schrieb, an dessen oberem Ende sich eine kleine Schaufel befand, womit das Geschriebene entfernt und die Wachsfläche wieder geebnet wurde. Die grossherzogl. Sammlungen besitzen aus den Mainzer Funden eine ganze Reihe römischer Griffel. Die Diptychen waren meist als Notizbücher im Gebrauch; mittelst eines Fadens und Siegels geschlossen, dienten sie auch zur Vermittelung geheimer Botschaften. Später fügte man mehrere Schreibtäfelchen aneinander und nannte sie, je nach der Anzahl von zwei, drei oder fünf Tafeln,

Diptychen, Triptychen, Pentaptychen u. s. w. In der Folge wurden diese Schreibtafeln, neben der genannten practischen Bestimmung und nachdem die edlere Kunstindustrie sie zu einem Gegenstand des Luxus verwerthet hatte, noch zu einem anderen historisch besonders wichtigen und für die Elfenbeinbildnerei höchst bedeutsamen Zweck angefertigt.

In der römischen Kaiserzeit pflegten nämlich die Consuln, um ihrer Amtsernennung einen bleibenden Ausdruck zu geben, ihren Freunden und hochgestellten Personen, die ihre Ernennung gefördert hatten, sowie den Statthaltern in den Provinzen Diptychen zum Geschenk zu machen, deren Aussenseite mit Elfenbeinsculpturen in Relief geschmückt waren. In der Regel war auf den Tafeln der Consul selbst abgebildet, angethan mit der *toga praetexta* oder dreifachen Toga und allen übrigen Zeichen seiner Würde. In der einen Hand hielt er die *mappa circensis*, das rothe Tuch, welches er als Losung zum Beginn der öffentlichen Spiele in die Arena hinabschleuderte. In der andern Hand trug er den *scipio*, das Consularscepter, auf dessen Spitze das Bildniss des jedesmaligen regierenden Kaisers zu sehen war. Bisweilen befand sich am unteren Rande der Elfenbeintafel eine Darstellung der Circusspiele, welche der Consul bei seiner Amtseinführung dem Volke gegeben hatte, wie u. a. auf dem Diptychon im Antiquarium zu Zürich, welches Kämpfe gegen Löwen und Bären zeigt. Manchmal sieht man auch Darstellungen ernster und feierlicher Art, wie die Schwurscenen auf dem ausgezeichneten Diptychon zu Berlin, von dem das grossherzogl. Museum einen gelungenen Wachsabguss besitzt. Name und Titel des Consuls waren gewöhnlich auf beiden Seiten des Diptychons, meist in Abkürzungen, seltener in voller Schrift, auf der ornamentirten Randeinfassung eingegraben. Mitunter waren auch einzelne Theile vergoldet und die Inschriften mit rother Farbe bemalt. Ein wie hoher Werth den Consulardiptychen im Römerreiche beigelegt wurde, ergibt sich aus dem theodosianischen Gesetzescodex vom Jahre 384, wonach diese Art von Geschenkgebung ausschliesslich den Consuln als Privilegium vorbehalten war. Die Sculpturen dieser Tafeln sind begreiflicher Weise von nicht geringer allgemein geschichtlicher und kunstgeschichtlicher Bedeutung. Da sie fast sämmtlich durch die Be-

nennung des Consuls und andere Daten auf eine genaue Zeitangabe schliessen lassen, so gewähren sie sichere Anhaltspunkte zur Beurtheilung des jeweiligen Grades der Vollkommenheit, auf dem diese Kunsttechnik zu verschiedenen Zeiten stand. In manchen Fällen dürfte übrigens die Verschiedenheit der künstlerischen Behandlung auch in dem Umstand ihre Erklärung finden, dass die Consulardiptychen, weil in ziemlich beträchtlicher Zahl angefertigt, unmöglich alle aus Künstlerhänden ersten Ranges hervorgehen konnten. Auch mussten die Elfenbeinkünstler vom 5. Jahrhundert ab insofern den Anforderungen der orientalisirenden Mode nachkommen, als die Gewänder, nachdem schon unter Diocletian ein leiser Anfang in dieser Richtung gemacht worden war, die Einfachheit der alten Toga verliessen und über und über mit allerlei formwidrigem Zierwerk bedeckt wurden, was dem Schwunge der künstlerischen Phantasie Fesseln anlegte und eine freie Behandlung der Draperie erschwerte. Wo wir solchen Arbeiten begegnen, können wir annehmen, dass sie nur einen unvollkommenen Begriff des Talents des Künstlers geben. Gleichwohl ist neben den unläugbaren Spuren des Verfalles eine gewisse Grossartigkeit in Form und Haltung des Figuristischen auf römischen Diptychen nicht zu verkennen und man ersieht aus diesem Momente, dass der Einfluss classischer Vorbilder damals an der Tiber keineswegs völlig abhanden gekommen war, sondern, nach dem Verfall der antiken Weltanschauung und im Niedergange des römischen Staats- und Culturlebens überhaupt, noch immer einigermassen lebendig sich zu erhalten wusste. Die im 4. und 5. Jahrhundert zu Constantinopel ausgeführten Diptychen weisen ihrerseits durchaus keine Merkmale des Verfalles auf; ja die früheren Arbeiten dieser Art zeigen sich den römischen Leistungen sogar künstlerisch weit überlegen. Es ging eben in jener Zeit, wo die wilden Invasionen über Italien hereinbrachen, mit der Kunst zu Rom auf die Neige, während die Kunst zu Constantinopel einer Wiederbelebung entgegenging, die sich auf Jahrhunderte hinaus erstreckte und deren weittragender und tiefeingreifender Einfluss auf die abendländische Kunst in der romanischen Elfenbeinplastik näher nachzuweisen sein wird.

Unter den auf die Gegenwart gekommenen Consulardiptychen, nimmt ein Diptychon im grossherzogl. Museum chronologisch den

vierten Rang ein. In der Anzahl der an Alter ihm vorangehenden ist das Consulardiptychon auf der königl. Bibliothek zu Berlin das älteste und zugleich das künstlerisch vollendetste. Von ihm ist schon oben unter einem besonderen Gesichtspunkte die Rede gewesen. Die eine Tafel trägt die volle Inschrift „RVFVS PROBIANVS V(IR) C(ONSVLARIS)" und zeigt das Bildniss dieses Consuls mit der *mappa circensis* und umgeben von zwei Figuren mit Schreibtafeln und Stilen. Auf der anderen Tafel stehen die Worte: „VICARIVS VRBIS ROMAE". Der Consul trägt hier das Scepter in der Rechten und auf seinen Knieen liegt eine offene Schriftrolle mit dem Glückwunsche: „PROBIANE FLOREAS". Auf dem unteren Theil jeder der beiden Tafeln sieht man einen Dreifuss und zur Seite zwei *flamines* die Hände emporhaltend. Das Diptychon zeigt sowohl im Ornamentalen wie im Figuristischen Motive voll edler Kunstempfindung und kann nur von einem Künstler herrühren, der sich die schönsten Werke der besten Zeit der römischen Plastik zum Muster genommen hat. Die Arbeit stammt aus dem Jahre 322, also aus der constantinischen Epoche. Ihr zunächst stehen die Diptychen des Flavius Felix vom Jahre 428 und des Areobindus vom Jahre 434, das erstere auf der Bibliothek zu Paris, das letztere in der Ambrosiana zu Mailand.

Als vierte Consulartafel folgt, wie oben angedeutet, eine Perle unter den elfenbeinplastischen Werken des grossherzogl. Museums, das Diptychon des Consuls Flavius Astyrius vom Jahre 449. Leider fehlt die eine Hälfte und auch der untere Rand ist nicht mehr vorhanden. Die im übrigen wohlerhaltene Tafel ziert die Buchdecke eines Evangelienlectionars, das ursprünglich Eigenthum des Capitels der St. Martin-Collegiatkirche zu Lüttich war. Von dort erhielt ein Baron de Crassier das Werk als Gegengeschenk für eine von ihm jener Kirche gewidmete Stiftung. Aus Crassier's Besitz kam es mit vielen anderen Kunstgegenständen nach Cöln in die Sammlung des Freiherrn von Hüpsch, die derselbe dem kunstliebenden Grossherzog Ludwig I. von Hessen und bei Rhein testamentarisch vermachte, ein Zuwachs, welchem das Museum einen nicht geringen Theil seiner Schätze und damit seines ausgezeichneten Rufes verdankt. Schon 1659 hat der deutsche Archäolog Wiltheim und nach ihm 1759 der

gelehrte Italiäner Gori, Präfect am Battisterio S. Giovanni in Florenz, dieses Diptychon beschrieben. Eine Abbildung der beiden Hälften gibt Gori im ersten Band seines umfassenden Werkes. Auch Wiltheim kannte die jetzt fehlende Tafel, welche sich im Besitze eines von ihm nicht näher bezeichneten Kunstfreundes befand, und war somit im Stande, den vollen Inhalt der Inschrift anzugeben, wonach die auf der im grossherzogl. Museum aufbewahrten Tafel am oberen Rande stehenden Abkürzungen, MAG. VTRIVSQ. MIL. CONS. OED., durch die Anfangsworte FL. ASTYRIVS. V. C. INL. COM. EX zu ergänzen sind*). Die Museumstafel zeigt eine Säulenstellung mit gradlinigem Architrav, Mittelgiebel und Acroterien. Der Consul sitzt auf der mit dem Pulvinar belegten *sella curulis*, angethan mit der purpurbesetzten *toga praetexta*. In der Rechten hält er die *mappa circensis*, in der Linken das Consularscepter, worauf die Büsten Theodosius des jüngeren und Valentinian's III. angebracht sind, unter deren Regierung Flavius Astyrius das Consulat führte. Dem Consul zur Rechten steht ein mit Tunica und Chlamys bekleideter Jüngling, der eine längliche korbähnliche Vase trägt mit dem unter das Volk zu vertheilenden Gelde. Zur Linken zeigen sich die Fasces, emporgehalten von einem Lictor in Tunica und Kriegermantel. Die künstlerische Ausführung der Elfenbeintafel steht nicht auf der Höhe der Vollendung des Berliner Diptychons.

Unter den in Deutschland befindlichen Diptychen möge hier auch Erwähnung finden das inschriftlose Diptychon im Zither des Domes zu Halberstadt, auf welchem manche Archäologen, u. a. Augustin und Förstemann, den Kaiser Aurelian, den Sieger der Zenobia (273), erkennen wollen. Ob die Tafel wirklich in diesem Sinne zu erklären ist, steht dahin. Ihre vermeintliche Abstammung aus so früher Zeit ist wenigstens nicht unangefochten geblieben und der angebliche Aurelian als Aëtius (430) erklärt worden. Sind aber jene Archäologen im Recht, so hätten wir es hier mit einem Kaiserdiptychon zu thun. Die Kaiser übernahmen nämlich bisweilen in eigner Person Consularfunctionen und

*) In ihrem Zusammenhange dürfte sonach die Inschrift bis auf die Abbreviatur „oed" zu erklären sein: „*Flavius Astyrius vir clarissimus illustrissimus comes ex magistro utriusque militiae consul.*"

verbreiteten so ihr Bild auf Diptychen. Ein solches documentirtes Kaiserdiptychon, Justinian darstellend, verwahrt das Antikenkabinet zu Wien; ein anderes, im Dom zu Monza befindlich, ist in Labarte's Album abgebildet und zeigt die Bildnisse der Kaiserin Galla Placidia, ihres Sohnes Valentinian III. und des Feldherrn Aëtius vom Jahre 430.

Elfenbeinerne Schreibtafeln in Diptychenform dienten aber nicht nur zu den angegebenen weltlichen Zwecken, sie wurden auch, und zwar bereits in den ersten Zeiten des Christenthums, zu kirchlichem Gebrauch verwendet. Schon in der Liturgie des h. Marcus und in den Schriften Dionys des Areopagiten ist davon die Rede. In den frühesten Epochen ging die Ausstattung liturgischer Diptychen wohl nicht über die grösste Einfachheit hinaus. Sie bestanden aus gewöhnlichen Schreibtafeln, in welche man die Namen der Neugetauften eintrug, die der Diacon der Gemeinde öffentlich verkündigte. Andere Tafeln enthielten die Namen der Vorsteher und Wohlthäter, andere die Liste der Blutzeugen und der Kirchenlehrer, noch andere das Verzeichniss verstorbener Gemeindemitglieder. Nachdem um 311 das Christenthum zur römischen Hof- und Staatsreligion erklärt worden war, rechneten es sich die Consuln zur Ehre an, auch den Bischöfen ihre Diptychen zum Geschenk zu machen, und es ist wahrscheinlich, dass wir vornehmlich diesem Umstande die Erhaltung solcher Kunstwerke zu verdanken haben. Die Bischöfe erblickten ihrerseits in der von den Consuln ihnen erwiesenen Aufmerksamkeit ein Zeichen der Verehrung gegen die Kirche, stellten die empfangenen Diptychen auf den Altären auf und empfahlen den Consul dem Gebete der Gemeinde. Die glatten Innenseiten der Elfenbeintafeln wurden in der Folge zur Eintragung der vorhin erwähnten Namensverzeichnisse verwendet. Auf diese Weise dienten auch die Consulardiptychen einem kirchlichen Zweck, mit andern Worten, es wurden die *diptycha consularia* in *diptycha ecclesiastica* umgewandelt. Eine ähnliche Verwendung war fast das ganze Mittelalter hindurch im Gebrauch, indem man die Consulardiptychen zu Prachtdecken für liturgische Einbände benützte, wie grade die Darmstädter Consulartafel des Flavius Astyrius deutlich zeigt. Dieselbe schmückt, wie oben erwähnt, die Aussenseite eines *lectionarium evangelicum;* der übrige Einband gehört, wie der

Stil des Ornaments andeutet, dem Schluss des 13. oder Anfang des 14. Jahrhunderts an. Das ovale Bergcrystall-Medaillon am unteren Rande umschliesst, der Aufschrift nach, Reliquien des h. Dionysius. Eine solche Verwendung als Prachteinbanddecke zeigt auch eine Bildtafel im Labarte'schen Album, worauf das Diptychon des oströmischen Consuls Anastasius vom Jahre 517 abgebildet ist; dasselbe dient als Schmuck eines Codex aus Bourges und befindet sich auf der Pariser Bibliothek. Diese Beispiele dürften, beiläufig gesagt, auch die Annahme unterstützen, dass im Gegensatz zu den antiken Schriftrollen der Ursprung der zwischen Tafeln gebundenen Bücher in den römischen Diptychen zu suchen ist.

Von der Zeit an, wo die christliche Lehre des staatlichen Schutzes sich erfreute und auf die innere Ausschmückung der zahlreich entstehenden kirchlichen Gebäude viel verwendet wurde, begnügte man sich nicht mehr mit Consulardiptychen zu Cultuszwecken; man wollte nunmehr eigens für die Altäre bestimmte Tafeln besitzen. Dieses Verlangen gab der Elfenbeinbildnerei einen neuen Aufschwung und führte zur Anfertigung der *diptycha ecclesiastica* im engern Sinn. Schon vom 4. Jahrhundert ab wurden drei verschiedene Arten für den liturgischen Gebrauch angefertigt. Die eine Art enthielt die vorhin schon erwähnten Namensverzeichnisse; die andere diente zur Zierde der Evangeliarien und Missalien; die dritte wurde auf den Altären oder auf den Ambonen aufgestellt. An die letzte Art erinnern die nach abendländischem Ritus noch jetzt auf den Altären stehenden Gebet- oder Canontafeln, die allerdings im Laufe der Jahrhunderte eine mannigfache Umbildung erfahren haben.

Die Elfenbeinsculpturen der liturgischen Diptychen erhielten später eine reiche plastische Ausstattung und zeigen meist Darstellungen aus dem Leben Jesu, besonders aus der Jugend- und aus der Leidensgeschichte. Ein sehr interessantes Document über die Liturgie der Kirche S. Ambrogio zu Mailand (es ist um 1130 von dem Kirchenvorsteher Beroldus verfasst und steht in Muratori's Werk über mittelalterlich-italiänische Alterthümer) spricht wiederholt von alten Elfenbeindiptychen, die mit der heiligen Schrift in einem Schrein aufbewahrt wurden. Als die öffentliche Vorlesung der auf den liturgischen Diptychen eingetragenen Namen ausser Uebung kam, wurden die

geschnitzten Elfenbeintafeln fast ausschliesslich zu Buchdecken verwendet. Der Luxus, den man mit prächtigen Pergamentcodices und kostbaren Einbänden trieb, war im 4. Jahrhundert so gross, dass Chrysostomus und Hieronymus dagegen eiferten und den Aufwand mit den Worten tadelten, man liebe die Ausstattung der heiligen Bücher mehr als den Inhalt. Diese Verwendung der Elfenbeintafeln zur Auszier der Einbände macht jetzt oft die Bestimmung schwierig, ob das Elfenbein ursprünglich ein Diptychon war, oder ob es als Buchdecke geschnitzt wurde. Als eines der merkwürdigsten Elfenbeinwerke der römisch-christlichen Epoche dürften, neben den Diptychen, die sieben Reliefplatten zu S. Michele auf der Insel Murano bei Venedig zu nennen sein. Es sind Darstellungen aus der heiligen Geschichte und erinnern in der Formengebung ganz an die Antike.

Die Elfenbeinbildnerei am Bosporus gestaltete sich in mancher Beziehung anders als der Kunstbetrieb an der Tiber. Die auf tief inneren Gründen beruhende und für den gesammten historischen Entwickelungsgang so überaus folgenreiche Verlegung des Kaisersitzes von Rom nach Byzanz, mehr aber noch die etwa ein halbes Säculum später folgende Scheidung des Römerreiches in eine östliche und in eine westliche Hälfte, lässt auch auf dem Gebiete der bildenden Kunst Grund und Folge erkennen, so zwar, dass, wenn bisher die nationalen Eigenthümlichkeiten innerhalb des römischen Gebietes nur in zweiter Linie wirkten, nunmehr selbst in der Elfenbeinplastik volksthümliche Unterschiede auftreten, die am Bosporus zu scharfer Ausprägung gelangten und zu der abendländischen Kunst in vieler Beziehung sich gegensätzlich verhalten. Die Bedeutung der byzantinischen Kunst und die Grenzen ihres Einflusses sind lange eines der dunkelsten Capitel der Kunstgeschichte geblieben. Bei den Schwierigkeiten, die sich bis vor kurzem einer gründlichen Erforschung des Orients entgegenstellten und bei dem Mangel an byzantinischen Werken im Abendlande, liess sich freilich nur ein oberflächliches Bild gestalten, das sich zwar in den allgemeinen Umrissen feststellte, in den Einzelheiten jedoch eine Menge von Lücken und Räthseln darbot. Dieser mangelhaften Erkenntniss ist es zuzuschreiben, dass man noch vor nicht sehr langer Zeit mit der Bezeichnung „byzantinische Kunst“ einen doppelten Begriff umfasste. Selbst noch heute

wird zuweilen die Benennung „byzantinisch“ fälschlicher Weise auf den sogenannten Rundbogenstil übertragen, der im Abendlande der gothischen Epoche vorherging und dieser irrthümlichen Bezeichnung begegnet man mitunter sogar in Kreisen, wo man es am wenigsten erwarten sollte. Es dürfte darum sowohl im allgemeinen, wie speziell im Interesse der Stilunterscheidung in der Elfenbeinplastik, die Bemerkung nicht völlig überflüssig sein, dass die neuere Kunstgeschichte diese Begriffsverwechslung gehoben und mit Anerkennung zeitweiliger Einflüsse, die der Orient mehr oder weniger nachhaltig auf das Abendland ausübte, zwei scharfe Perioden gesondert hat. Demnach bezeichnet die byzantinische Kunst im eigentlichen Sinne jene Richtung, die sich zu Constantin's des Grossen Zeit auf Grund der Antike, aber vermischt mit gewissen orientalischen Elementen, entfaltete und unter Justinians Regierung (528—565) ihre höchste, dem christlichen Geist und den christlichen Bedürfnissen entsprechende Ausbildung erreichte. Sie verbreitete sich von Constantinopel aus über den christlichen Orient, sie beeinflusste die späteren Schöpfungen der Araber und lebt heute noch, wenn auch in verkommener Weise, in den Ländern des griechischen Cultus fort. Neben der orientalischen entwickelte sich die abendländische Kunst aus derselben Quelle, unter gleichen Bedingungen und Voraussetzungen des christlichen Cultus. Aber erfasst von dem jugendkräftigen Geiste germanischer Völker, durchdrungen von frischen, entwickelungsfähigen Elementen, verfolgte sie andere Ziele, und während im Orient eine alternde Kunst in typischer Wiederholung langsam erstarrte, füllte sich das Abendland mit einer Reihe von blühenden Schöpfungen, die Vorboten der Kunst, die den Namen der romanischen führt *).

Es ist bereits oben andeutungsweise bemerkt worden, dass die Elfenbeinplastik nach ihrer Verpflanzung vom alten Rom an der Tiber nach dem neuen Rom am Bosporus, wie das neue Constantinopel anfänglich genannt wurde, auch einem neuen Aufschwung entgegenging. Man darf diesen Aufschwung schon eine Renaissance edler Art nennen, trotzdem dass diese Bezeichnung mit der lange bestan-

*) Vgl. Schnaase „Zur Würdigung der byzantinischen Kunst“, in der Zeitschr. f. bild. Kunst, 1868.

denen vorurtheilsvollen Meinung über byzantinische Kunst nicht übereinstimmt. Hatte man sich doch bis vor nicht langer Zeit daran gewöhnt, jede Gebundenheit des Stils, jede Härte künstlerischer Form, um nicht zu sagen alles Hässliche in den Motiven älterer Kunstgebilde, unter den gleichsam als Bezeichnung eines Collectivbegriffes gebrauchten Ausdruck „byzantinisch“ fallen zu lassen.

Es lohnt sich der Mühe, den geringen Anspruch auf Allgemeingültigkeit zu prüfen, welchen jene Meinung in sich schliesst. Die Neigung des Orientalismus zum Phantastischen, zusammengenommen mit der Ueberlieferung des hellenischen Formensinnes, welcher aus der griechischen Halbinsel nie völlig gewichen war, musste auf die Gestaltung und Behandlung der künstlerischen Hervorbringungen der Byzantiner von dem erheblichsten Einflusse sein. Dazu kam, dass die ausgezeichnetsten Bildhauerwerke der classischen Antike, die schon auf Constantin's Befehl aus Griechenland und Kleinasien, sogar aus Rom selbst in beträchtlicher Menge nach der neuen Residenz gebracht worden waren und von Constantin's Nachfolgern in erstaunlicher Zahl vermehrt wurden, ihre Wirkung auf die Plastik und somit auf die Elfenbeinsculptur der nächstfolgenden Epoche nicht verfehlen konnten. Unter dem bildenden Einfluss dieser Factoren war die von Italien nach Griechenland herübergebrachte, verfallende spätrömische Kunstweise bald ein überwundener Standpunkt und die byzantinischen Künstler brachten es nun zu überaus stil- und geschmackvollen Arbeiten von auffallend feiner und sorgfältiger Ausführung. Die byzantinischen Elfenbeinwerke des Labarte'schen Albums liefern einen schlagenden Beleg für diesen Satz. Es kann hier keine Täuschung in der Formengebung obwalten, da bei den meisten der in diesem Prachtwerke abgebildeten Kunstobjecte die Photolithographie in Verbindung mit Farbendruck Anwendung gefunden hat, die übrigen Abbildungen aber theils nach Photographieen, theils nach der Natur von der Hand berufener Zeichner vervielfältigt wurden. Als Beispiel sei zunächst die Hälfte eines im Besitze des British-Museums befindlichen Diptychons erwähnt; dasselbe stellt einen Engel dar, welcher in der einen Hand ein langes Scepter, in der anderen die Weltkugel mit dem Kreuze trägt. Die Arbeit gehört der justinianischen Epoche, also dem 6. Jahrhundert an. Eine andere Abbildung zeigt die

Prachtdecken eines Evangeliars, das vor wenig Jahren noch den Cimelienschrank der Bibliothek zu Metz zierte, später aber in die Pariser Bibliothek verbracht wurde. Diese Sculpturen stellen in einer Dreitheilung die Verkündigung, die Anbetung der Könige und den Kindermord dar. Eine dritte Labarte'sche Tafel gibt die äussere Ausstattung eines Evangeliars im Domschatz zu Mailand wieder. Das Kunstwerk weist neutestamentliche Scenen auf, in deren Mitte das Lamm Gottes in frühestem Zellenemail prangt, ein Umstand, der allein schon den byzantinischen Ursprung des Werkes bekundet. Der unbefangene Beobachter erkennt auf den ersten Blick, dass diese drei Elfenbeinwerke eine Gesetzmässigkeit der Composition, eine Grossartigkeit der Form und eine Reinheit der Zeichnung an sich tragen, die mit der spätrömischen Kunst nichts gemein hat, wohl aber mit der griechischen Antike in innigem Zusammenhang steht.

Bei dieser Anlehnung an classische Vorbilder blieben jedoch die byzantinischen Künstler der Frühepoche nicht stehen. Im Ornamentalen wenigstens schlugen sie einen völlig neuen und selbstständigen Weg ein, indem sie die manichfachen Formen der Pflanzenwelt als eine Fundgrube für das Zierwerk ausbeuteten. Das erwähnte Pariser Diptychon mit den Darstellungen aus der Jugend des Heilands bestätigt durch ein die figürlichen Gruppen umgebendes Vegetativornament den glücklichen Griff der Byzantiner in der ansprechendsten Weise. Es ist wohl nicht zu viel gesagt, wenn man den Ursprung dieser vortrefflichen Ornamentirung auf die Architecten der Hagia Sophia zurückführt. In der That schmückten diese Künstler die Friese, Säulen und Pfeilerkapitäle des berühmten Centralbaues mit ganz ähnlichen Ornamentmotiven und legten dabei ein so richtiges Gefühl für Massenvertheilung an den Tag, dass sie nirgends die Grenzen der Gesetzmässigkeit und der Harmonie überschritten. Ganz dasselbe lässt sich behaupten von dem form- und farbenreichen Zierwerk der Mosaiken zu S. Vitale und anderer ravennatischer Bauwerke byzantinischen Ursprungs. Bei dem Zusammenhang und der gleichmässigen Uebung der bildenden Künste in älterer Zeit kann es nicht befremden, dass die Elfenbeinkünstler ganz denselben Weg einschlugen wie die Ornamentisten in der Architectur. Als vortreffliche Beispiele dieser Richtung des Vegetativornaments dürften

hier passende Erwähnung finden, die auf der Würzburger Universitätsbibliothek aufbewahrten, den Einband eines Evangeliars zierenden beiden Elfenbeinrechtecke, welche durch ihre feste Zeichnung und ihren energischen Vortrag eine wahre Augenweide sind für den Freund der decorativen Kunst.*) Aus der Betrachtung dieser Leistungen der Elfenbeinplastik, von andern in den Museen befindlichen Arbeiten nicht zu reden, lässt sich allein schon die Richtigkeit der Annahme einer byzantinischen Renaissance der Bildnerei bis in das 6. und 7. Jahrhundert folgern. Völlig irrig ist es daher, wie es bisweilen geschehen ist oder noch geschieht, die Annahme der byzantinischen Stilausartung viel späterer Epochen auf die Zeit des Justinian zurückzuführen, die eine Periode der Blüthe war. Aermlichkeit in der Form, Straffheit des Faltenwurfs und was dergleichen Spuren des Verfalles mehr, sind das Eigenthum einer viel jüngeren Zeit und insoweit gleiche Motive auf abendländischen Sculpturen vorkommen, haben sie mit byzantinischem Wesen wenig oder nichts gemein. Werke dieser Art tragen entweder das Gepräge schwachen Beginnens einer neuen Bildung oder aber völliger Kunstabwesenheit an sich; sie gemahnen im ersteren Falle an den archaischen Stil der Griechen, in letzterem Falle an die archaisirenden Nachahmungen der frühgriechischen Kunst aus der Zeit des alterthümelnden Kaisers Hadrian.

Der justinianischen Epoche gehört auch ein Elfenbeinwerk an, welches, obgleich im Ausland, doch darum ein besonderes Interesse für die vorliegende Darstellung haben dürfte, weil es sich einstmals an einem historisch denkwürdigen Ort des Grossherzogthums Hessen befand: die Prachtdecke eines Evangeliars aus dem Kloster Lorsch (Lauresham), jetzt in der Palatina-Abtheilung der vaticanischen Bibliothek zu Rom, eine der bedeutendsten Kunstleistungen dieser Art. In der Mitte der aus fünf Elfenbeinplatten bestehenden grossen Tafel erblickt man den jugendlichen Christus mit dem Nimbus umgeben. Die Rechte ist segnend erhoben, die Linke trägt das Evangelium. Zu beiden Seiten befinden sich Engel, ebenfalls mit Nimben versehen. Alle drei Figuren stehen unter Arcaden, die von cannelirten Säulen getragen werden. Im oberen Theile des Schnitzwerkes

*) Vgl. die Abbildung in v. Hefner-Alteneck, Kunstwerke und Geräthe.

sind zwei andere Engel schwebend dargestellt. Sie halten ein Rund mit dem Kreuz in der Mitte. Der untere Theil der Tafel, mit der Anbetung der Könige und ihren Besuch bei Herodes, scheint späteren Ursprungs zu sein. Schon Gori hat das Werk durch den Stich publicirt. Obwohl der gelehrte Florentiner seiner Abbildung die wohlverdiente Ehre angethan, ihr eine ganze Folioseite zu widmen, so darf man der Genauigkeit des Stiches doch nur ein bedingtes Vertrauen schenken. Die Köpfe der Hauptfiguren zeigen zwar einige Feinheit, aber alles übrige erscheint schwer, unbehilflich; kurz in der Weise wie die Reproduction in die Erscheinung tritt, hat sie wenig oder nichts mehr vom Character einer Leistung aus der Epoche der Blüthe des byzantinischen Kunstbetriebs aufzuweisen. Und doch ist die Lorscher Tafel, die wir aus eigner wiederholter Anschauung kennen und treu in der Erinnerung bewahren, mit das Schönste was man von elfenbeinplastischer Kunstübung sehen kann. Die Sculpturen sind voll Kunstempfindung, die Stilisirung ist rein, die Gewandung von belebtem griechischem Wurf, die technische Ausführung tadellos; dabei ist die Tafel von trefflichster Erhaltung. Selbst wenn der Beschauer dicht dabei liegende Elfenbeinschnitzarbeiten, die dem Michelangelo zugeschrieben werden, bewundert hat, wird er immer wieder auf's neue von dem Diptychon aus Lauresham angezogen.

An ähnlichen Kunstwerken war diese Abtei ungemein reich. Von der Bibliothek berichtet schon der alte Münster in seiner 1564 erschienenen Weltbeschreibung: „Das Kloster Lorsch hatte eine gar alte Liberey gehabt, dergleichen man im ganzen Deutschland nicht gefunden hat; aber die alten Bücher sind zu mehreren Theilen daraus verzücket worden. Ich habe Bücher darin gesehen, die soll Virgilius mit eigner Hand geschrieben haben.“ Und Franz Falck, Verfasser der vor einigen Jahren erschienenen Geschichte des Klosters Lorsch, fügt den Worten Münsters folgendes bei: „Diese von den Gelehrten so hochgeschätzte Bibliothek erlebte Schicksale wie andere Bibliotheken. Ein Theil ging durch Brand, Verkauf und Verschleuderung zu Grunde; die nicht unbedeutenden Reste kamen später, etwa um 1482, nach Ladenburg. An letzterem Orte wurden sie durch werthvolle andere Werke vermehrt, dann nach Heidelberg verbracht und der Heidelberger Bibliothek einverleibt, deren kostbarsten Theil sie

bildeten. Als im Jahre 1623 der Feldherr Tilly die Stadt Heidelberg eroberte, erbeutete er diese werthvollen Bibliotheken und übersandte sie dem damaligen Papste Urban VIII. zum Geschenke. Sie befinden sich jetzt noch in Rom unter dem Namen der sogenannten Pfälzer Bibliothek. Andere Werke und Schriftstücke aus der Lorscher Bibliothek kamen nach Wien und Paris. So fanden diese Schätze ihren Weg in die verschiedensten Gegenden, wo sie Zeugniss für den Fleiss der strebsamen Verfasser und unermüdlichen Schreiber aus dem Kloster des h. Nazarius ablegen." Diese Stelle verdient Erwähnung, weil das, was Falck über die Zerstreuung der Lorscher Büchersammlung sagt, füglich auch von dem Lorscher Elfenbeinschatz gelten kann. In der That sind uns in den öffentlichen Sammlungen der genannten Städte stilverwandte Elfenbeinbildnereien aufgefallen, die es wahrscheinlich machen, dass die berühmte Abtei Lauresham sich einst eines namhaften Erwerbs oder einer Schenkung oströmischer Elfenbeinwerke zu erfreuen hatte. Dafür sprechen auch verschiedene Stellen im Codex Laureshamensis; so bei Abt Salman (972—998): *„tres libros ex ebore et argento mirifice venustari"*; bei Abt Udalrich (1056—1075): *„ecclesiam monasterii in Abrinsberk libris, tabulis, crucibus, auro, argento atque ebore redimitis, venustissime decoravit"*; und gelegentlich des Klosterbrandes von 1090 heisst es in demselben Codex, dass das Feuer *„fornices marmore, ebore gemmisque interstinctos"* in Asche verwandelt habe.

Das grossherzogl. Museum ist im Besitze eines hervorragenden Spezimens der geschilderten Gattung byzantinischer Elfenbeinwerke. Es ist eine wohlerhaltene Tafel, welche den verkündigenden Engel darstellt. Leider fehlt die andere Hälfte mit der Darstellung der heiligen Jungfrau. Es kann dem Blicke eines aufmerksamen Beobachters nicht entgehen, dass man es hier mit einem Werke voll edler, gesetzmässiger Motive zu thun hat, die namentlich an der Gewandung in feinem Geschmack und leichtem Fluss hervortreten. Die anatomischen Verhältnisse der Füsse lassen zu wünschen übrig; dagegen bekundet die technische Ausführung die grösste Sorgfalt. Das Relief gehört zu den Hauptwerken der grossherzogl. Sammlung. Auch das Diptychon mit der figurenreichen Darstellung aus dem Leben Christi, wenn auch von weniger bedeutendem Kunstwerth, ragt noch in die bessere byzantinische Epoche herein.

In der Folge ging man zu Constantinopel in der künstlerischen Verwendung des Elfenbeins so weit, dass man auch das grössere Geräthe, Throne, Sessel, selbst Thüren und Thore, mit dem schönen Materiale schmückte. Als ein merkwürdiges Beispiel dieses Kunstluxus galten die im unteren Raume und auf den Gallerien der Sophienkirche befindlichen 365 Thüren, die sämmtlich mit Elfenbeinreliefs geschmückt waren. Insbesondere aber wurde das Elfenbein zur Zier von Schreinen, Schmuckkästchen und anderen kleineren Geräthestücken kirchlicher und weltlicher Bestimmung verwendet.

Unter den noch erhaltenen Arbeiten dieser Art und von unzweifelhaft byzantinischem Ursprung besitzt das grossherzogl. Museum ein ausgezeichnetes Beispiel in einem auch räumlich ansehnlichen Schrein, der, nach seinen beziehungsvollen figürlichen Darstellungen zu schliessen, als Brautschmuckkästchen angefertigt worden sein mag. Dieser Schrein, eine *capsa eburnea* ersten Ranges, ist auf sämmtlichen Umfassungsflächen reich mit Elfenbeinbildnereien überkleidet, die an vielen Stellen Spuren ehemaliger Vergoldung an sich tragen. Die Reliefs sind flach gehalten und zeigen einen Cyclus aus dem Leben des ersten Elternpaares mit beigesetzter griechischer Inschrift. Jede einzelne Scene aus dem Berufs- und Familienleben ist rahmenartig von einem schmaleren Ornamentstreifen umgeben, während ein breiteres, sehr characteristisches Ornamentband, in dessen Vegetativverschlingungen Vögel, Hasen, Hunde ihr Wesen treiben, das Ganze umschliesst. Besonders beachtenswerth ist die Darstellung auf der einen Schmalseite. Adam tritt als Schmied auf, während Eva die eigenthümlich construirten Blasbälge in Bewegung setzt. Zwischen dem Vorelternpaar thront auf einem erhöhten Sitze eine männliche Figur mit einer Börse in der Hand; darüber die Inschrift: ὁ πλοῦτος. Die figuristischen Theile des Kunstwerkes sind weniger bedeutend, das Ornament dagegen ist von reinster Stilisirung und trefflicher Durchführung. Der Schrein soll sich ursprünglich im Kirchenschatz der Abtei S. Maximin bei Trier befunden haben, von wo ihn ein französischer Offizier im Revolutionskriege der neunziger Jahre als Beutestück nach Mainz brachte; hier gelangte die Capsa in den Besitz der kunstsinnigen Familie Lindenschmit und dann in die grossherzogl. Sammlungen. Ist eine Conjectur am Platze, so dürfte

die Herkunft dieses Kunstgegenstandes nicht unpassend mit der geschichtlichen Thatsache in Verbindung zu bringen sein, wonach die S. Maximinsabtei zu Trier der besonderen Gunst der Kaiserin Theophanu sich erfreut hat.

Als das bedeutendste byzantinische Elfenbeinschnitzwerk der Epoche im Fache des Kunstgeräthes, ein Werk, welches durch die reichste Verwendung des schönen Materials auch sonst seines gleichen nicht hat, dürfen wir schon um des Zusammenhanges kunstgeschichtlicher Darstellung willen die Cathedra des ravennatischen Bischofs Maximinian nicht unerwähnt lassen. Der verschwenderisch mit Bildwerken geschmückte Elfenbeinlehnstuhl wird im Zither des Domes zu Ravenna mit grosser Sorgfalt aufbewahrt und hat sich, den Verlust einiger Reliefs abgerechnet, im wesentlichen gut erhalten. Einzelne Platten erinnern an die spätrömische Behandlungsweise. Der Sitz ruht auf vier mächtigen Füssen. Die hohe gerundete Lehne schliesst oben im Halbrund und ist, gleich den Seitenlehnen, über und über mit Elfenbeinplastik bedeckt, so dass an der ganzen Cathedra kein anderes Material sichtbar ist, als nur sculptirtes Elfenbein. Fünf Figuren in Säulenarcaden schmücken die Vorderfronte des Sitzes, wo sich auch das Monogramm des Bischofs befindet. Es sind Johannes Baptista zwischen den vier Evangelisten, antikisirende Gestalten mit Büchern und Schriftrollen. Der Faltenwurf der Gewänder ist kräftig behandelt und zeigt das Streben nach concentrischen Bewegungen, wie sie auf späteren byzantinischen Werken allgemein vorkommen. Reiche Ornamentstreifen umrahmen die Vorderfronte mit den fünf Figuren. Zwei Löwen, die sich lebendig mit dem Rankenwerk verschlingen, mögen unmittelbar nach antiken Mustern copirt sein. Der Aussenschmuck der beiden Seitenlehnen zeigt jedesmal fünf Vorgänge aus der Geschichte Josephs von ungleicher Güte der Ausführung. Eine der besten Darstellungen, eine Scene voll dramatischer Kraft, ist diejenige, wo die Söhne dem Vater den blutgetränkten Rock bringen. Die Mutter, in Trauer versunken, sitzt gebeugt zur Seite, während die Söhne das Ereigniss bestätigend entsetzt umherstehen. Die hohe, halbkreisförmige, undurchbrochene und ganz in sich geschlossene Rücklehne ist durch diamantförmig verzierte Bänder in Felder getheilt und stellt Scenen aus dem neuen

Testamente dar, meist mit jugendlichem Antlitz des Erlösers. Es schien räthlich, diesen Kunstgegenstand auch schon desswegen mit in die Darstellung zu verflechten, weil er eines derjenigen Werke der Elfenbeinplastik ist, die nicht nur eine lohnende Kenntniss über den Formgehalt und die Darstellungsweise der frühchristlichen Sculptur verbreiten und neben ihrer liturgischen Bedeutung als wesentliche Bestandtheile kirchlicher Ausschmückung zu betrachten sind, sondern weil sie in erster Linie einen wichtigen Beitrag zur Kenntniss der architectonischen Ornamentik liefern. An ihnen lernt man die frühchristliche Decorationskunst in ihrer Stärke und in ihrer Schwäche, vornehmlich aber in ihren selbstständigen, originalen Leistungen kennen. Die mit ihnen auftretenden Zickzackmuster und verschlungenen Bandornamente sind von grossem Reichthum der Motive und mit einer Sicherheit vorgetragen, die eine bestimmte Schule voraussetzen lässt. Im Grossen und Ganzen lebt der alte Classicismus fort, aber jene Tugend der antiken Kunst, wonach ein jedes Einzelglied durch Form und Zusammenstellung seinen Antheil am Gesammtorganismus bekundet, ist kaum noch wahrnehmbar*).

Im 8. Jahrhundert, unter den iconoclastischen Kaisern, erlitten die bildenden Künste einen schweren Schlag. Doch entsagten grade die Elfenbeinschnitzer in den 116 Jahren des Bildersturmes am wenigsten ihrer Kunstübung. Auf die Schöpfung grösserer Werke mussten sie freilich verzichten. Dafür verlegten sie sich auf die Verfertigung kleinerer Arbeiten, besonders der Diptychen und tragbarer handgrosser Flügelbildchen, die sich dem kaiserlichen Verbot leicht entziehen konnten. Entschlüpfte die Staatsgewalt den Iconoclasten auf kürzere oder längere Zeit, so nahm die Bildnerei alsbald ihren früheren Rang wieder ein. So wissen wir aus den *„Anonymi gesta episcoporum Cameracensium“* bei Pertz, dass Carl der Grosse, zur Zeit der sehr kurzen Regierung des dem Bildersturm abgeneigten Kaisers Michael Rhangabe, den Bischof von Cambray, Halischarius, nach Constantinopel geschickt hatte und dass dieser Bischof geschnitzte Elfenbeintafeln als kostbare Kunsterzeugnisse von dort mitbrachte,

*) Vgl. Rahn, „Ein Besuch in Ravenna“, Jahrbücher f. Kunstwissenschaft 1868.

die zu Prachtdecken liturgischer Bücher verwendet wurden. Ebenso melden die „*Annales Mettenses*“ vom Jahre 803, dass Carl der Grosse zwei reichgeschnitzte Elfenbeinthüren aus Byzanz zum Geschenke erhielt*).

Mit dem Aufhören des Bildersturmes kam die Elfenbeinplastik wieder zu neuen Ehren. Die Zeit des schönen Stils war zwar schon seit einem Jahrhundert durch die Ungunst der Epoche vorüber. Gleichwohl nahm die Production immer zu. Der Gebrauch der Diptychen und Triptychen wurde nun ganz allgemein und dehnte sich in den folgenden Jahrhunderten weit über die Grenzen des griechischen Reiches hinaus. Der vornehme Kreuzfahrer wie der bescheidene Pilger führte seine Heiligenbilder in der Form kleiner Flügelreliefs mit sich; und wenn auch dergleichen Arbeiten in Metall vorkommen, so erwies sich das Elfenbein doch immer für diesen Zweck als ein zu sehr geeignetes Material, als dass man es nicht jedem anderen vorgezogen hätte. Die Anzahl der Diptychen, Triptychen und sonstigen Elfenbeintafeln, die in der Epoche vom 9. bis 12. Jahrhundert aus den byzantinischen Werkstätten, theils als Handelsartikel, theils seit dem Beginn der Kreuzzüge durch die Pilger auf uns gekommen sind, ist nicht gering. Sowohl der Stil dieser Werke als die in vielen Fällen auf ihnen befindlichen griechischen Inschriften beglaubigen ihren Ursprung. Berühmte hierher gehörige Reliefs sind: das Elfenbein mit der Kreuzigung und Auferstehung auf dem Einband des Bamberger Evangelistariums in der Hofbibliothek zu München, und die Prachtdecken der beiden Gebetbücher Kaiser Heinrich's II. und seiner Gemahlin Cunigunde auf der Bibliothek zu Bamberg. Diese Decken sind mit den Bildnissen des Heilands, der Jungfrau Maria und der Apostel Petrus und Paulus in ganzer Figur geschmückt, Arbeiten von hohem Ernst und strenger Majestät und wohl dem 9. Jahrhundert, spätestens der Zeit des kunstliebenden Constantinus Porphyrogenitus angehörig.

Aber auch das grossherzogl. Museum besitzt einige ausgezeichnete Beispiele der späteren byzantinischen Elfenbeinplastik, von denen ein Diptychon auf einem Evangeliarium, der Gurt eines ovalen litur-

*) Vgl. J. Labarte, Histoire des arts industriels, B. I. S. 210 u. f.

gischen Gefässes und eine kleinere Tafel als die wichtigeren Werke eine eingehende Erörterung verdienen. Das Evangeliardiptychon zeigt in zwei Reihen je drei Apostelbüsten von bewegter Haltung und guter Technik, und ist ein vorzügliches Spezimen der späteren byzantinischen Kunstweise. Das Schnitzwerk dient als Hauptschmuck einer mit vergoldetem Silberblech überzogenen, an getriebenem Ornament überaus reichen Buchdecke. Es ist überflüssig das Kennerauge darauf hinzuweisen, wie weit die Entstehungszeit des Diptychons abliegt von dem Ursprung der Metalldecke. Letztere selbst zeigt wiederum die Motive zweier Stilepochen. Die Weinranken an den Langseiten und die Evangeliensymbole an den Ecken gehören der Vegetativornamentik vom Schluss des 15., die obere und untere Schmalseite dem 16. Jahrhundert, wenn nicht einer noch etwas jüngeren Zeit an.

Der byzantinischen Kunst des 11. Jahrhunderts wird der Elfenbeingurt zu vindiciren sein, der die Heilung des 38 Jahre krank Gelegenen und die Auferweckung des Lazarus in stark erhöhtem Relief darstellt. Das biblische Motiv deutet auf den ursprünglichen Gebrauch des Gurtes als liturgische Pixis hin und zwar als Salbgefäss beim Krankenbesuch. Noch ist in der grossherzogl. Sammlung hierher zu rechnen, die kleinere Relieftafel mit der Darstellung des Todes Mariä, von welcher das Museum auch eine minder vollendete Nachbildung besitzt. Christus steht an dem Sterbelager seiner Mutter und nimmt deren Seele in Gestalt eines Kindes zu sich auf, das weiter im Hintergrunde von Engeln zum Himmel emporgetragen wird. Auch diese Tafel ist eines der correctesten Beispiele der Epoche. Der Auffassung des Gegenstandes fehlt es nicht an einer gewissen Einfalt und Naivität; sie ist indess bezeichnend für die typische Darstellung eines seligen Todes das ganze Mittelalter hindurch bis in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts. In der mittelalterlichen Kunst des Abendlandes, vornehmlich diesseits der Alpen, war diese Auffassung des Gegenstandes ebenfalls beliebt und gelangte in der Sculptur nicht selten, u. a. im Tympanon am romanischen Südportal des Strassburger Münsters, zu einem Ausdruck voll Adel und Leben. Auch in der Malerei und überhaupt auf dem Gebiet der zeichnenden Künste, besonders gegen den Ausgang des Mittelalters, fehlt es nicht an analogen Darstellungen und es ist einfach folgerichtig, dass da, wo

im Gegensatz zum seligen Tod ein unseliger Tod zur Darstellung kommt, der schützende Engel durch Satanas vertreten ist, welcher sich der Seele bemächtigt.

Andere byzantinische Elfenbeinschnitzereien aus dem 9. bis 12. Jahrhundert, meist kleinere Reliefarbeiten, sind noch im grossherzogl. Museum vorhanden, von deren Erörterungen im Einzelnen jedoch füglich Umgang zu nehmen ist, da diese Arbeiten nur eine ungeordnete künstlerische Geltung beanspruchen können, wie beispielsweise die Tafel mit der Austreibung der Dämonen und deren Verweisung in die Schweine, ausgeführt auf schachbrettartigem, durchbrochenem Hintergrunde.

Neben der Menge religiöser Darstellungen in der oströmischen Elfenbeinplastik treten Gegenstände aus dem Kreise des Profanlebens seltener auf. Das grossherzogl. Museum besitzt, ausser der schon erwähnten Capsa, noch eine Reliefserie, welche dieser Gattung angehört und nach ihrer stilistischen Eigenthümlichkeit für das 9. oder 10. Jahrhundert in Anspruch genommen werden kann. Die Tafeln, vier an der Zahl, sind von gleicher Grösse und ohne technischen Zusammenhang; allem Anschein nach haben sie aber zur Verkleidung der Seitenwände eines Schmuckkästchens gedient. Ueber den einzelnen Gruppen wölben sich durchbrochen Baldachine, wie man sie auch bei byzantinischen Schnitzwerken religiösen Inhalts findet und wovon die Würzburger Universitätsbibliothek einige so überaus glänzende Beispiele besitzt, dass einer der bedeutendsten jetzt lebenden Kenner des christlichen Alterthums und der Elfenbeinplastik, Cavaliere Rossi, diesen Arbeiten die grösste Bewunderung zollte. Unter den figürlichen Darstellungen der Museumstafeln tritt der griechische Kaiser im Prachtgewande deutlich hervor. Der übrige Inhalt scheint einem Sagenkreise anzugehören und harrt noch der Lösung. Der Gegenstand hat schon manchem Kunstgelehrten Stoff zum Nachdenken gegeben, ohne dass unseres Wissens jemals eine Erklärung ernstlich versucht worden wäre. Auch wir sind zur Zeit noch nicht in der Lage, irgend eine Conjectur dafür aufzustellen, wollen aber die Gelegenheit nicht unbenutzt lassen, die räthselhaften Darstellungen dem Studium und der Beurtheilung der Archäologen und Kunstgelehrten innerhalb der Generalversammlung der deutschen Geschichts- und Alterthumsvereine dringend zu empfehlen.

Die Besprechung der byzantinischen Elfenbeinplastik in der Epoche vom 9. bis 12. Jahrhundert würde an einer empfindlichen Lücke leiden, wollten wir nicht einer characteristischen Gruppe von Kunstwerken gedenken, die in den europäischen Museen in ansehnlicher Zahl vertreten ist, deren kunstwissenschaftliche Classificirung aber, obschon bisweilen versucht, gleichwohl noch nicht als schlussgültig entschieden zu betrachten sein dürfte. Diese merkwürdige Gruppe umfasst ausschliesslich wieder Reliefdarstellungen religiösen Inhalts, welche, meist als Schmuck auf Evangeliarien und Lectionarien in Anwendung gebracht, einerseits durch die Fülle byzantinischer Motive, anderseits wegen ihres öfteren Vorkommens im Abendlande, bald als orientalische bald als occidentalische Kunstwerke gelten. In neuester Zeit scheinen sich die Meinungen mehr der letzteren Auffassung zuzuneigen, ob allemal aus vollgültigen, aus wissenschaftlichen Untersuchungen gewonnenen Gründen steht dahin. Es mag aber zu entschuldigen sein, wenn zuweilen die nationale Eigenliebe über das Ziel hinausschiesst und sich geneigt zeigt, Zweifelhaftes frischweg für germanisch auszugeben. Wir unserer Seits nehmen einen mehr cosmopolitischen Standpunkt in dergleichen Dingen ein und glauben, dass in dieser Frage die Wahrheit, wie fast überall, in der Mitte liegt. Die Erscheinung um die es sich handelt, tritt erst am Schluss der Carolingerzeit in überraschender Weise im Abendlande, und hier wieder ganz besonders in Deutschland auf. Die historische Betrachtung der Elfenbeinwerke in dieser Epoche und Zone wird freilich erst der Gegenstand des nächsten Abschnittes sein. Indess ist es im Interesse einer erschöpfenden Erörterung der Elfenbeinplastik der Byzantiner nicht zu umgehen, schon jetzt darauf hinzudeuten, dass es in Folge der Pflege des feineren Kunstgewerbes auf deutschem Boden, wie solche zur Zeit Otto's II. und, wie es scheint, nicht ohne Mitwirkung seiner kunstliebenden Gemahlin, der griechischen Prinzessin Theophanu, stattgefunden hat, mitunter sehr schwer geworden ist, die byzantinischen Originalarbeiten des 10., 11. und 12. Jahrhunderts, von den byzantinisirenden zu unterscheiden, d. h. von denjenigen, welche diesseits der Alpen, wenn auch grade nicht, wie vielfach behauptet wird, von eingewanderten byzantinischen Künstlern selbst, so doch von nach byzantinischen Vorbildern ar-

beitenden deutschen Künstlern angefertigt worden sein mögen. Manche dieser Kunstleistungen spotten gradezu jedem Versuche einer bestimmten Classificirung nach dieser oder jener Seite hin. Das Eigenartige der Gruppe besteht aber darin, dass ihre Gebilde anderen Kunstleistungen gegenüber, die ihnen im Abendland und speciell wieder in germanischen Gegenden vorhergehen oder nachfolgen, ziemlich isolirt dastehen; sie weichen ebenso sehr ab von den Erzeugnissen der Elfenbeinbildnerei unter den Carolingern, die vorzugsweise spätrömischen Traditionen folgt, wie von der um die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts am Rhein auftauchenden, völlig selbstständigen und äusserst primitiven Elfenbeinplastik, die an Starrheit und Herbigkeit selbst das spätere Byzantinerthum noch übertrifft. Wollen wir die in Rede stehende Gruppe unter eine bestimmte Namensbezeichnung bringen, so sprechen wir am besten von einer byzantinisirend-romanischen Richtung in der Elfenbeinkunst und geben auch analogen Erscheinungen auf anderen Gebieten der Plastik des künstlerischen wie des kunstgewerblichen Betriebs diesen Namen. Der Name „byzantinisch“ darf uns auch hier nicht widerstreben, zumal die im 11. Jahrhundert gesunkene abendländische Elfenbeintechnik, grade durch die Byzantinerkunst, wieder eine strengere Zucht empfing. Diese Richtung scheint allerdings anfänglich in typischer Nachahmung bestanden zu haben, später aber artete sie in völlig handwerklichen Betrieb aus, mit ein Umstand, in welchem die Schwierigkeit der Unterscheidung wurzelt, von der vorhin die Rede war. Wo wir aber einer minder vorwiegenden typischen Darstellung begegnen und wo die antike Traditionen im Figürlichen wie im Ornamentalen verblassen, da ist es erlaubt, bei allem sonstigem byzantinischem Beiwerk, wie es sich namentlich in der mit schmückender Zuthat überladenen Gewandung kund gibt und zumal sie auch von der deutschen Hoftracht nachgeahmt wurde, auf abendländische und zwar deutsche Kunstthätigkeit zu schliessen. Das grossherzogl. Museum besitzt einige Elfenbeinwerke der zwischen Orientalismus und Occidentalismus schwankenden Gattung, zu deren eingehenden Beurtheilung die Darstellung der Elfenbeinplastik in der romanischen Epoche Gelegenheit geben wird.

In der Zeit über das 12. Jahrhundert hinaus verringert sich der Betrieb der Elfenbeinkunst in Constantinopel; wenigstens fristete sie im 13., 14. und 15. Jahrhundert nur noch ein schwaches, ärmliches Dasein. Andere Kunstweisen treten an ihre Stelle und werden von strenger Regel beherrscht, wie diess noch heute in den Ländern des orthodoxen griechischen Ritus mehr oder weniger der Fall ist. Das Schicksal gänzlicher Entartung und völligen Zerfalles bricht nunmehr über die byzantinische Kunst herein. Alle Merkmale der Abgestorbenheit treten auf: der Faltenwurf wird zur sinnlos regelmässigen Strichelei, die Gestalten werden starr und regunglos, die Köpfe haben etwas Greisenhaftes. Das ist der Stil, wenn überhaupt hier noch von Stil die Rede sein kann, welcher dem Ruf der byzantinischen Kunst so sehr geschadet hat, der aber von keiner Allgemeingültigkeit ist für die Kunst der Byzantiner in früheren Zeiträumen. Denn diese Kunst hat so gut wie die Kunst anderer Culturvölker eine Epoche der Blüthe gehabt, bevor sie auf den abschüssigen Weg der Entartung gerieth, an einem verkommenen Dasein krankte und endlich in gänzlichem Verfall zu Grunde ging. Und selbst mitten in diesem Verfall bleibt Eines anzuerkennen, nämlich die in Folge der ununterbrochenen Kunstübung erworbene ausgezeichnete, oft unübertrefflich feine Technik, worin Byzanz ein bewundertes Vorbild des nur mühsam folgenden Abendlandes blieb.

Das längere Verweilen bei der byzantinischen Elfenbeinplastik möge gerechtfertigt erscheinen gegenüber der secundären Beachtung, welche im allgemeinen der Kunst des griechischen Kaiserthums widerfährt, im Vergleich wenigstens zu der Aufmerksamkeit, derer andere historische Kunstweisen in der Gegenwart sich erfreuen. Erforderte einerseits schon die Continuität der historischen Entwicklung des Gegenstandes eine Durchdringung grade dieser Epoche, die zudem für die Forschung den Reiz eines wenig angebauten Gebietes hat, so möchte und sollte die byzantinische feinere Kleinkunst denn doch nicht so ganz zu den minder beachteten Gebieten der kunstwissenschaftlichen Forschung und der künstlerischen Verwerthung gehören. Die Ornamentation der Byzantiner in ihrem reichen Rankenwerk, in ihrem lebendigen Geriemsel, in der sprudelnden Fülle ihrer Verschlingungen, namentlich in derjenigen Zeit, wo sie, vornehmlich

unter der Regierung des Kaisers Theophilus und angeregt durch den Verkehr mit der Kalifenresidenz Bagdad, asiatische Motive in sich aufnahm, sollte sie nicht geeignet sein, die Aufmerksamkeit der modernen Kunstindustrie zu erregen, gleichwie sie die Beachtung einzelner Archäologen und Kunstfreunde findet? Mit wie grossem Bedacht und künstlerischer Ueberlegung aber auch schon die frühbyzantinischen Künstler bei der Ornamentirung verfuhren, das zeigt, neben ihrem Kunstschaffen selbst, nicht minder ihre Literatur, so u. a. die durch den kaiserlichen Silentiarius Paulus am Hofe Justinian's verfasste Schilderung der Hagia Sophia, worin beispielsweise die Darstellung von Füllhörnern und deren Umrahmung in folgenden Versen verherrlicht wird:

„Aber bevor der Glanz der geschnittenen Steine hervortrat,
Fügte die Hand des Bildners die dünneren Blättchen zusammen,
Zeichnend also auf Tafeln und Platten zum Schmucke der Wände
Hörner, bis oben gefüllt mit den herrlichen Gaben des Herbstes,
Körbe, allerlei Blätter und auf den Spitzen der Zweige
Sitzende Vögel. Am Rande in schwer sich windenden Linien
Läuft umher mit verschlungenen goldenen Reben ein Weinstock,
Flechtend zusammen das Band des Kranzes mit hangenden Büscheln,
Sanft vorüber sich neigend, so dass er den Marmor der Wände
Mit dem Geflecht der biegsamen Zweige etwas beschattet.
Auch in dem Innern des Randes, der über den Säulen herumläuft,
Windet sich aussen ein zierlich gewundener Kranz von Acanthus,
Sanft sich schmiegend, entlang, gleich lose geschlungenem Bande,
Lieblich schimmernd im goldenen Schein der zackigen Blätter
Und umkränzend wie Scheiben gerundete marmorne Flächen,
Denen leuchtend entströmet des Porphyrs heitere Anmuth“ *).

Uns will es scheinen, es liege in dieser Ornamentation ein Element, welches benützt werden und zur Erfrischung dienen könne. Gegenüber den ungeniessbaren rohen naturalistischen Versuchen, welche die heutige kunstgewerbliche Ornamentik, trotz redlichen

*) Vgl. die Uebersetzung von Kortüm in W. Salzenbergs „Baudenkmale von Constantinopel v. V. bis XII. Jahrh.“ Dessgl. in v. Lützow's „Meisterwerke der Kirchenbaukunst“, S. 28.

Bemühens ihrer Förderer, noch vielfach beherrschen, würde unsere Kunstindustrie wohl daran thun, auch der Ausdrucksweise oströmischer Phantasiethätigkeit eine grössere Beachtung zu schenken. Ueberhaupt können nach dieser Seite der modernen Interessen hin selbst historische und Alterthumsvereine, durch die in ihnen vertretenen kunstgelehrten und künstlerischen Kräfte, anregend und befruchtend wirken und so das Ihrige beitragen zur Verbindung der Kunst mit dem Leben und somit zur Förderung des Geschmackes und des Nationalwohlstandes. Leider wird diese Wahrheit ausserhalb dieser Vereine lange nicht genug gewürdigt und nicht selten werden Bestrebungen solcher Art allzu gering geachtet. Aber hier gilt das Wort Lessings: „Vieles für klein und unerheblich erklären, heisst öfter die Schwäche seines Gesichts bekennen, als den Werth der Dinge schätzen."

# II.

Die Beschaffenheit des kunstgeschichtlichen Thatbestandes der Elfenbeinplastik in dem grossherzoglichen Museum zu Darmstadt bot für den ersten Abschnitt dieser Darstellung reiche Gelegenheit sowohl zur Einzelbetrachtung dieses Zweiges der feineren Kleinkunst, wie zur Feststellung des Alters, des Ganges, der Richtung und der Eigenart der geschätzten Technik in den frühen Epochen der Kunst. Es wurde nachgewiesen, wie schon theils Autorennachrichten, theils plastische Darstellungen auf uralten Denkmälern der Architectur, theils erhaltene Elfenbeinwerke selbst, für den künstlerischen Gebrauch des schönen Materials in Aegypten, Mesopotamien, Persien und Palästina sprechen. Beim Uebergang zu den classischen Völkern ergab sich, dass bei den Griechen die Verwendung des Elfenbeins zu bildnerischen Zwecken in eine sehr frühe Zeit zurückgeht und dass in der Folge, als die hellenische Kunst den höchsten Grad ihrer Ausbildung erreicht hatte, dieses Material den erhabensten Zwecken der Sculptur in der chryselephantinen Technik diente. Die gleiche Erscheinung trat bei den Römern auf, als nach der Eroberung Griechenlands die nach der Tiberstadt verbrachten hellenischen Bildwerke hier eine Nachblüthe griechischer Kunst hervorriefen, die auch der Elfenbeinplastik zu Statten kam und die bei der Verlegung der Kaiserresidenz nach Constantinopel zu einer Renaissance im besten Sinne sich erhob. Die für die historische Forschung wichtige Benutzung des Elfenbeins zu Consular- und liturgischen Diptychen wurde von ihrer archäologischen wie ästhetischen Seite gewürdigt und der ferneren Entwicklung der byzantinischen Elfenbeinbildnerei an dem Denkmälerschatz des grossherzogl. Museums durch die Stadien ihrer Blüthe und ihrer Entartung hindurch, bis zu ihrem gänzlichen Verfalle nachgegangen.

Das Sinken der Kunst im griechischen Kaiserreiche und das schwache Dasein, welches die chryselephantine Technik noch bis in's 14. Jahrhundert hinein führte, war aber keineswegs ein Erlöschen des schönen Kunstzweigs selbst. In der That, noch ehe die Elfenbein-

plastik zu Constantinopel in typischer Wiederholung zu bewegungslosem Stillestand erstarrte und ihrem äussersten Verfalle entgegenging, waren byzantinische Künstler nach Italien und in die dem Scepter Carl's des Grossen unterworfenen italischen Städte eingewandert und hatten auf diese Weise den Kunstzweig nach dem Abendlande verpflanzt. Wie die neue Blüthe, welcher die Elfenbeinplastik unter veränderten örtlichen und Culturverhältnissen im Occident entgegenging und wie ihre Entwicklung in den Epochen des abendländischen Mittelalters, der Renaissance, des Roccoco bis in die neueste Zeit in den Denkmälern des grossherzogl. Museums ihre Vertretung findet, dies soll den Gegenstand des zweiten Abschnittes dieser Darstellung ausmachen.

Bei der Schwierigkeit, grade hier die unendliche Fülle der Fäden durch ein entsprechendes, aber wohl kaum zu erreichendes Mass anderweitiger Anschauungen in den europäischen Museen zu einem historischen Ganzen zu verweben, darf der Verfasser nicht erwarten, dass es ihm gelingen werde, das zu behandelnde Gebiet erschöpfend zu erläutern. Gleichwohl möchte er auch hier vor einem Versuche nicht zurückscheuen, zumal im Laufe der Betrachtung die Gelegenheit sich bietet, den vaterländischen Boden zu betreten und im Rückblick auf das kunstvolle Schaffen der Jahrhunderte den Erzeugnissen der elfenbeinplastischen Thätigkeit unserer deutschen Vorfahren eine fast ununterbrochene Aufmerksamkeit zu schenken. Und diese Aufgabe ist eine lohnende. Deutschland hat ja von jeher den Ruhm des Kunstgewerbfleisses besessen und diesen Ruhm durch die Welt getragen. Noch mehr, es wurde vorzugsweise neben Italien und bis zu Anfang des 17. Jahrhunderts entschieden als die Heimath der edleren Kleinkunst angesehen. Nürnberg, Augsburg, Cöln, Ulm, Deutschlands blühendste Städte von ehedem, verdankten ihren grossen Ruhm, ihren gefesteten Wohlstand, den Erzeugnissen ihres feineren Kunstgewerbes. Noch heute sind die alten Waffenstücke und die herrlichen Goldschmiedarbeiten von Augsburg und Nürnberg, die geschliffenen Crystalle von Prag, die so lange als italiänisch galten, die feinen Stickereien und die mit Figuren gezierten Teppiche vom Niederrhein, die alten farbenreichen Emaillen von Cöln, die kunstvollen Holzsculpturen Süddeutschlands und vieles Andere, der Stolz

der öffentlichen Museen, die Prachtstücke der Privatsammlungen, die Beute, wonach das kunstliebende Ausland jagt*). Und wie mit den Werken der edlen Kleinkunst dieser Art, so verhält es sich auch mit den Denkmälern der Elfenbeinplastik.

Auf diese Kunsttechnik hatte sich schon der gegen das Ende des 8. Jahrhunderts von Carl dem Grossen herbeigeführte allgemeine Aufschwung der bildenden Künste erstreckt und die hervorragendsten Künstler wandten sich damals dieser plastischen Uebung mit Vorliebe zu. Die Anfertigung von Reliefs zu Diptychen war zwar noch immer ein Hauptgegenstand der künstlerischen Uebung. Allein in der Folge beschränkten sich die Elfenbeinplastiker nicht mehr auf die Reliefbildung, sondern ihre Thätigkeit ging weit über den Darstellungskreis der Byzantiner hinaus, indem sie sich nun auch an Statuetten in Rundfigur versuchten und verschiedene liturgische Gegenstände, wie Reliquiarien, Portativaltäre, Kelche, Weihbecken, Bischofstäbe, Abtskreuze u. dgl. anfertigten. Wie alle Kunst dieser Zeit, war auch die Elfenbeinkunst fast ausschliesslich für kirchliche Bedürfnisse thätig. Wenn nun auch in der Carolingerzeit eine bedeutende Kunstthätigkeit sich zu entwickeln begann, so hatte sich doch ein eigenthümlicher nationaler Kunststil noch nicht gebildet. Man hielt sich, wie für die Gesammtbildung, so für die Kunst, an die Ueberlieferungen der römischen Cultur, ja man blieb theilweise selbst für den Ausdruck der Gedanken an die Anschauungsweise der Antike gebunden.

Das Aufblühen der Elfenbeinkunst in der Carolingerepoche, diesseits wie jenseits der Alpen, wird durch eine Reihe urkundlicher Belege beglaubigt. Um unter dem vielen quellenmässig Festgestellten nur einiges anzuführen, so gibt der 30. Brief Einhard's darüber Kunde, dass dieser kunstsinnige Rathgeber des Kaisers die Ansicht seines Sohnes Vassin über etliche dunkle Stellen des Vitruv einholte und zu besserer Lösung der obwaltenden Schwierigkeiten demselben einen mit elfenbeinernen Säulchen gezierten Schrein überschickte, welchen zeitgenössische Künstler angefertigt hatten und woran die betreffenden architectonischen Motive dargestellt waren. Das Testa-

*) Vgl. J. Falke, Kunst und Kunstindustrie der Gegenwart, S. 39.

ment des Grafen Eberhard, Schwiegersohn Ludwigs des Frommen, nennt unter den an die Kinder des Erblassers zu vertheilenden Kunstgegenständen zwei Elfenbeintafeln, einen elfenbeinernen Pocal, ein Schwert mit elfenbeinernem Griff und einen mit Elfenbeinreliefs verzierten Köcher. Ferner wissen wir aus *„Flodoardi Eccl. Remensis historia"*, dass Hincmar, Erzbischof von Reims, i. J. 845 die Werke des h. Hieronymus mit Elfenbeinplatten und Goldrändern versehen und ein Lectionar mit Decken aus Elfenbein und Silber schmücken liess, was Alles auf eine selbstständige Ausbildung der Elfenbeinbildnerei im Abendland, und augenscheinlich diesseits der Alpen, hinweist *).

Von den Elfenbeinkünstlern der Carolingerepoche, zu der man füglich das 9. und fast das ganze 10. Jahrhundert rechnen hann, ist nur der Name eines einzigen auf uns gekommen. Es ist der Mönch Tutilo von S. Gallen, von welchem Ekkehard in seiner *„Casuum S. Galli continuatio"* erzählt, dass er gegen Ende des 9. Jahrhunderts die ursprünglich leer gebliebene eine Tafel eines Diptychons Carl's des Grossen mit Sculpturen geschmückt habe. Bekanntlich war S. Gallen damals und noch lange Zeit hinaus eine hervorragende Pflanzstätte christlich-deutscher Bildung, wo mit Aneignung und Verbreitung von Kenntnissen eine grosse künstlerische Thätigkeit Hand in Hand ging. Die Klosterbibliothek bewahrt noch heute manches schätzenswerthe Denkmal der Fähigkeit und des Fleisses der S. Galler Mönche. Tutilo galt seiner Zeit, um seiner vielen und seltenen Talente willen, als eine Wundererscheinung. Er war ein geschickter Bildhauer, Maler, Baumeister und in allen andern Künsten wohl erfahren. Ekkehard rühmt aber auch von ihm, dass er *„propter artificias simul et doctrinas"* viele Länder durchwandert habe. Die S. Galler Bibliothek besitzt drei Elfenbeintafeln aus der Carolingerzeit. Die eine Tafel stellt den thronenden Christus dar, die andere zeigt die Legende des h. Gallus, die dritte schmückt ein Relief, die Himmelfahrt Mariä; alle drei Bildwerke sind von reichem antikisirenden Ornament umrahmt.

*) Vgl. Labarte, Histoire des arts industriels, B. I, S. 217 u. f.

Zur Würdigung der künstlerischen Phantasie, des technischen Kunstvermögens und der Symbolik jener Zeit, sowie zur Kenntniss des Verhältnisses eines nach Form und Inhalt analogen Elfenbeins im grossherzogl. Museum, empfiehlt es sich, das Diptychon mit der Darstellung des thronenden Erlösers etwas näher in's Auge zu fassen, zumal ein Gipsabguss dieses Hauptwerks, dessgleichen ein Abguss der Tafel mit der Legende des h. Gallus, im Museum mit ausgestellt sind und den Vergleich erleichtern. Die S. Galler Tafel mit dem thronenden Christus ist nämlich das in der kunstarchäologischen Welt hochberühmte Tutilowerk. Es schmückt die Decke eines Evangeliars und ist in vieler Hinsicht eine merkwürdige Kunstleistung. Die Tafel hat zwei Abtheilungen, von denen die obere, schmalere, nur Blattornament, die untere, grössere Fläche dagegen eine beziehungsvolle bildliche Darstellung enthält. Der Erlöser in weiter Mandorla, mit einem kleinen Nimbus um's Haupt, sitzt auf einem Thronsessel. In der Rechten hält er ein Buch, die Linke hat er segnend erhoben. Er ist jung und bartlos dargestellt. Zur Rechten und zur Linken stehen Cherubim mit ausgebreiteten offenen Händen, das Haupt dem Heiland zugeneigt. Darüber schweben die evangelischen Zeichen, aus denen man die beiden alten, mit Schreiben beschäftigten Männern als Lucas und Marcus erkennt. Zwischen den beiden oberen Evangelisten erscheinen zwei Halbfiguren mit Fackeln in den Händen, die eine als Sonnengott, die andere als Mondgöttin characterisirt. Unten, neben Lucas, ruht eine Frauengestalt, welche in der Linken ein Füllhorn trägt und mit der Rechten ein Kind an die Brust drückt; zu ihren Füssen sprosst ein Baum. Es ist Tellus, die Göttin der allnährenden Erde. Ihr gegenüber, vor Marcus, liegt ein bärtiger Alter mit einer umgestürzten Urne in der Rechten, die Linke auf ein Seeungeheuer gelehnt. Es ist Oceanus, der Gott der unversiegbaren Wasserwelt, so dass demnach in dem ganzen Vorgang Christus erscheint als der anerkannte Herr des Himmels und der Erde. Beachtet man die Tafel nach Auffassung, Darstellung und Ausführung, so springt in die Augen, dass bei weitem der grösste Nachdruck auf der dem Kunstwerke zu Grunde liegenden Idee ruht. Was die Darstellung betrifft, so hat zwar Tutilo in den Arabesken ein ausreichendes Verständniss und grosse Geschicklichkeit gezeigt;

dagegen fehlt es bei den Gestalten offenbar an Richtigkeit des Ausdrucks. Auf den Zusammenhang einer Figur, auf das Verhältniss ihrer Theile ist kaum Rücksicht genommen; die Formen reichen nur wenig über blosse Andeutungen hinaus. Im Ornament sehen wir zwar die Formen der antiken Kunst wiederkehren, doch ist im Stil der Zeichnung eine von den Traditionen der römischeu und byzantinischen Kunst abweichende Eigenthümlichkeit vorhanden. Die Ausarbeitung ist so geschickt, dass sie eine lange Uebung und Schule voraussetzt, für deren nähere Bestimmung es aber zur Zeit noch an sicheren Anhaltspunkten fehlt. Unter solchen Umständen gilt die Tutilotafel als der entschiedenste Ausdruck der carolingischen Elfenbeinbildnerei und als charactervolle Vertretung einer Kunstweise, die als Vorläufer der mittelalterlichen Kunst überhaupt anzusehen ist.*)

Ausser den S. Galler Diptychen sind noch mehrere andere Elfenbeinwerke aus der Carolingerzeit auf die Gegenwart gekommen. Als das älteste, italiänischen Ursprungs, gilt das bereits in Gori's Foliowerk und neuerdings in Labarte's Album veröffentlichte reiche Relief mit Darstellungen aus dem Leben Jesu, wahrscheinlich eine der im Manuscript des Rector Bertholdus von S. Ambrogio (s. o. S. 25) erwähnten elfenbeinplastischen Arbeiten im Domschatz zu Mailand. Die Tafel spricht deutlich für die ununterbrochene künstlerische Verbindung Italiens mit Byzanz und für den nachhaltigen Einfluss derselben auf die neu sich belebende Kunstthätigkeit in Italien nach der Befreiung Roms von der gewaltsamen longobardischen Nachbarschaft. Unter den erhaltenen cisalpinischen Werken der carolingischen Elfenbeinplastik ist die Darstellung der Mutter Gottes auf den in der Wiener und in der Aachener Schatzkammer befindlichen zwei Evangeliarien schon desshalb merkwürdig, weil beide Bücher Carl dem Grossen zugeschrieben werden. Von dem Aachener wird zudem vermuthet, dass es das Evangeliar sein könne, welches mit den Gebeinen des grossen Kaisers in dessen Gruft gefunden wurde. Für die Annahme, dass die deutsche Elfenbeinplastik der Epoche besonders am Rhein eine sorgfältige Pflege gefunden habe, wird u. a. ein Weihwassergefäss ebenfalls im Dom zu Aachen angeführt, das jedoch

*) Vgl. E. Förster, Denkmale, B. I. Abtheil. II. S. 8.

neuerdings in die Ottonenzeit, von einigen Beurtheilern sogar in's 12. Jahrhundert herabgesetzt wird. Das Gefäss, womit ein anderes im Domschatz zu Mailand ziemlich übereinstimmt, ist mit ungeschliffenen Edelsteinen verziert und zeigt in zwei Reihen von Arcaden die Figuren von Fürsten, Bischöfen und Kriegern. Auch an diesem Werke lassen sich byzantinische, jedenfalls durch Italien vermittelte Stilmotive erkennen. Dass aber das Elfenbein überhaupt zu Gefässen verwendet wurde, die weit leichter durch Erzguss herzustellen sind, mag ein Zeichen sein für die Beliebtheit der Elfenbeintechnik in damaliger Zeit. Weil in der Nähe von Darmstadt befindlich, aber auch des interessanten Gegenstandes der Darstellung wegen, möge noch genannt sein das dem 9. Jahrhundert angehörige Relief aus der vormaligen Kaiserkapelle im Saalhof zu Frankfurt a. M., welches später im S. Bartholomäusstift aufbewahrt wurde und nunmehr auf der Stadtbibliothek sich befindet. Es stellt die Feier des Messopfers dar und ist eine Arbeit von höchst sorgfältiger kunsttechnischer Durchführung.

Als früheste Denkmäler der werdenden deutschen Kunst der Carolingerzeit nehmen nun auch zwei Tafelpaare und die Hälfte eines Diptychons im grossherzogl. Museum die grösste Beachtung in Anspruch. Ordnet man diese Elfenbeinwerke nach ihrem Kunstwerthe, so kommt den beiden Tafeln mit den Bildnissen des Heilandes und und des Apostels Petrus entschieden der erste Rang zu. Wir sehen die Gestalten des Erlösers und des Apostelfürsten in monumentaler Haltung auf Podien sich erheben, die Häupter von Nimben umflossen. Die den Körper umhüllenden faltenreichen Gewänder sind von gutem Wurf, in den Motiven jedoch von einer auffallenden, fast symetrischen Uebereinstimmung. Die architectonische Umgebung besteht aus Arcaden im Halbzirkelschlag und ist gestützt von je einem Säulenpaare mit corinthisirenden Capitäl. Darüber bauen sich Giebel auf, deren Acroterien schon die beginnende Eigenart romanischer Stilentfaltung erkennen lassen. Ueber den Giebeln erscheint, ziemlich realistisch, der Pfau, das bekannte Catacombensymbol der Auferstehung und Unsterblichkeit, und diesem Realismus entsprechen einzelne vegetative Motive im schwungvollen Arabeskenwerk der Untersätze, während die Verzierung in dem Giebelfelde durchstilisirt ist und in der Um-

rahmung der Acanthus auftritt. Die Ornamentation dieser Diptychen ist von grosser technischer Vollendung.

Das zweite Relief zeigt den thronenden Erlöser in der Auffassung des Tutilo, mit dessen Arbeiten die Tafel überhaupt viel Verwandtes hat, wenn sie ihnen auch in der Durchführung nachsteht. An die den Erlöser umfliessende Mandorla lehnen sich paarweise auf beiden Seiten die evangelischen Zeichen an. Ueber ihnen, in den Ecken, bemerkt man schreibende Greise, die sich durch die auf ihren Tafeln befindlichen Schriftstellen als Evangelisten documentiren, so dass in dieser Darstellung der neue Bund symbolisirt erscheint. An den senkrechten und wagerechten Trennungsleisten der Compartimente stehen in kräftiger Alliteration die Worte: LVX, LEX, PAX, REX.

Das dritte Diptychon, in seinen beiden aneinandergefügten Tafeln vorhanden, aber von minder guter Erhaltung, schmückt die Decke eines Evangelienlectionars und zeigt auf der einen Hälfte Christus als Weltrichter. Alpha und Omega zu beiden Seiten des Hauptes deuten auf Anfang und Ende aller Dinge hin. Das aufgeschlagene Buch in der Linken enthält die Schriftstelle: „*Data mihi est omnis potestas in coelo et in terra.*“ Die typischen Evangelistensymbole fehlen auch hier nicht. Auf der andern Tafel erscheint die Gestalt eines Propheten, das Haupt und die Rechte zum Zeichen himmlischer Inspiration nach Oben gerichtet, wo zwei Engel die göttliche Hand, als Symbol der ersten Person der Trinität in einem Rund tragen. In der unteren Abtheilung sieht man eine Frauengestalt und die schwebende Figur eines Kindes, das als Logos zu deuten sein dürfte, falls nicht etwa auch hier an die allnährende Tellus zu denken ist. Diese Gruppe hat etwas Gewaltsames in der Darstellung, wie auch die Gestalt des Propheten heftig bewegt ist und eine naive Lebendigkeit zeigt, wie sie erst gegen das Ende der Epoche vorkommt. Die Ornamente der Umrahmung antikisiren, stehen aber in den technischen Durchführung nicht auf der Höhe der ersterwähnten Tafel.

Es ist schon bemerkt worden, dass die neuere Forschung geneigt ist, den Betrieb der Elfenbeinplastik der späteren Carolingerzeit vornehmlich auf die rheinischen Städte zurückzuführen, und nicht mit Unrecht, wenn man bedenkt, welche höchst nachtheilige Einwirkung die im 9. Jahrhundert überhandnehmenden Raubzüge der Nor-

mannen auf den Bestand der Kunst in einem grossen Theil des Carolingerreiches ausüben mussten. Frankreich und Italien litten durch diese Raubzüge am schwersten, während es den mehr geschützteren grösseren Städten am Rhein vergönnt war, mitten in diesen stürmischen Zeiten ein Hort emsiger Kunstpflege zu bleiben. Dazu kommt, dass der Rhein damals überhaupt die Pulsader Deutschlands war in Bezug auf Religion, Staat, Wissenschaft, Kunst und dass insbesondere die deutschen Kaiser des 10. Jahrhunderts dem Cultus der Künste in den Städten an diesem Strome ein eifriges Interesse zuwandten. Diese Bestrebungen fallen zum Theil zusammen mit den Beziehungen, welche die Ottonen mit dem Hofe von Constantinopel unterhielten, und auch hier dürfte der Einfluss nicht zu unterschätzen sein, den unter solchen Verhältnissen die Byzantiner auf die deutsche Kunst ausüben mochten. Schon die Annahme des byzantinischen Costüms durch die abendländischen Herrscher, das schon Carl der Kahle nachgeahmt hatte, ist hierbei nicht hoch genug anzuschlagen. Mit grösserer Entschiedenheit trat der byzantinische Einfluss auf, als, wie schon am Schluss des ersten Abschnittes angedeutet, gegen Ende des genannten Jahrhunderts (um 972), durch die Vermählung Otto's II. mit der griechischen Prinzessin Theophanu, ein besonderer Anlass zur Verbreitung byzantinischer Kunst in germanischen Landen gegeben war.

Das Gewicht, welches für die Kunstentwickelung in Deutschland auf dieses Ereigniss zu legen ist, hat in neuester Zeit manche Unterschätzung erfahren. Diejenigen, welche den daraus herzuleitenden Kunsteinfluss zu gering anschlagen, mögen bedenken, dass Theophanu, erzogen an einem kunstliebenden Hofe und als Enkelin des Constanstantin Porphyrogenitus, der selbst Künstler war, auf deutschem Boden der Neigung zu heimischer Kunstpflege nicht wohl entsagt haben wird. Die Hypothese aber, wonach die Prinzessin mit einem zahlreichen Gefolge byzantinischer Künstler nach Deutschland gekommen sei, ist wohl nicht haltbar gegenüber der Thatsache, dass bis jetzt nur ein einziger griechischer Künstler, ein Bildnissmaler, den Constantin an den Hof Otto's des Grossen geschickt hatte, in Deutschland geschichtlich nachgewiesen ist. Dagegen wissen wir, dass man sich am deutschen Kaiserhofe griechischer Lehrer bediente,

dass die Muttersprache des vielgewandten Calabresen Johannes, den Theophanu in die Canzlei des Kaisers gebracht hatte, die griechische war, und dass damals auch Kloster Reichenau mehrere griechische Mönche beherbergte. Nicht blos als möglich, sondern sogar als sehr wahrscheinlich darf angenommen werden, dass unter diesen und andern gelehrt gebildeten Griechen in Deutschland auch kunstverständige Männer sich befanden, und bei dem glühenden Lerneifer, von welchem in der Ottonenzeit die deutschen Klosterschulen erfüllt waren, ist mit Bestimmtheit vorauszusetzen, dass die strebsamen deutschen Kunstjünger es nicht unterlassen haben werden, durch den Umgang mit den byzantinischen Gelehrten, neben manchem Stilistischen, auch technische Verfahrungsweisen, Vortheile und Feinheiten sich anzueignen, die ihnen noch fremd, den Griechen aber bei ihrer uralten Kunstübung geläufig waren. Bekannt ist die grosse Aufmerksamkeit, welche Bischöfe wie der h. Willigis von Mainz und der h. Bernward von Hildesheim, den die Metallarbeiter nicht umsonst zu ihrem Patron erwählten, überall und auf ihren Reisen in Italien den Kunstwerken widmeten. Wo diese kunstbefreundeten Männer Gelegenheit fanden, sich und den sie begleitenden Schülern künstlerische und kunsttechnische Dinge zeigen zu lassen, werden sie dieselben nicht unbenützt gelassen haben, und das Stilistische in den Formen mischte sich dabei nothwendig mit ein. Ebenso ist es einleuchtend, dass auch Theophanu manches dazu beigetragen haben mag, die Sitten des Hofes von Constantinopel nach Deutschland zu übertragen und dass dadurch die Kunstrichtung der Griechen im Abendland bekannter und der Handelsverkehr mit Erzeugnissen byzantinischer Kunst belebter wurde *). Unter diesen Umständen liegt selbst die Annahme einer Einwanderung griechischer Künstler gar nicht so weit ab, als manche anzunehmen geneigt sind, und man kann diese Möglichkeit, ja Wahrscheinlichkeit zugeben, ohne sich darum zu der allerdings sehr hypothetischen Annahme einer durch Theophanu veranlassten Gründung einer byzantinischen Künstlercolonie am deutschen Kaiserhofe zu bekennen.

Schon im ersten Abschnitt war Gelegenheit geboten, die Saite zu berühren, welche zwischen dem Romanismus und dem nach dem

*) Vgl. hierzu H. Otte's bibliograph. Abhandlung i. d. Jahrb. f. Kunstwissenschaft, 1870, S. 291.

Abendlande vorgedrungenen Byzantinismus in der Kunst, insbesondere auf Bildwerken vom 10. bis zum 12. Jahrhundert, in unsicheren Schwankungen sich bewegt. Es war nicht zu umgehen, auf dieses Verhältniss noch einmal kurz zurückzukommen und Erklärungsversuche dafür aufzustellen, Angesichts der merkwürdigen Gruppe plastischer Elfenbeinwerke, der wir in diesem Zeitraum diesseits der Alpen begegnen und die von den Gesetzen der bis dahin beobachteten römisch-antikisirenden Stilrichtung vielfach abweicht, um byzantinischen Einflüssen zu folgen.

Der Byzantinismus tritt in diesen Werken, sowohl im Figuristischen, wie in den Gewandmotiven und im Ornamentalen, oft mit solchem Uebergewicht hervor, dass es der Forschung mitunter sehr schwierig wird, sich mit voller Bestimmtheit für den orientalischen oder den occidentalischen Ursprung einzelner Denkmäler zu erklären. Wir haben darum schon oben den Stil dieser plastischen Mischlingsgruppe mit dem Namen des byzantinisirend-romanischen bezeichnet. Eine merkwürdige Arbeit dieser Gattung befindet sich u. a. in den Sammlungen des Hôtel Cluny zu Paris. Es ist eine Elfenbeintafel mit der Darstellung des Erlösers, der seine Hände segnend über die Häupter der viel kleineren Gestalten Otto's II. und der Theophanu hält. Die beiden kaiserlichen Personen sind mit byzantinischen Prunkgewändern angethan. Die Gestalt des Heilandes zeigt etwas feierlich Grossartiges, die Durchführung ist sorgfältig und zierlich. Aus der Leistung spricht vorwiegend die byzantinische Formensprache, auch die Inschriften sind griechisch. Auf welchen Ursprung aber die Tafel zurückzuführen ist, lässt sich mit Entschiedenheit nicht feststellen. Sie kann ebenso gut am Bosporus angefertigt sein, wie im Abendlande und zwar in letzterem Falle entweder von eingewanderten byzantinischen Künstlern, oder von deutschen Elfenbeinplastikern streng nach griechischem Vorbilde. Die grosse Zahl von Arbeiten, die als pure Nachahmungen aus handwerklichem Betrieb hervorgingen, gestattet dieser letzteren Annahme allen Raum. Dass es aber auch an besseren Leistungen dieser Richtung nicht fehlt, zeigen u. a. einige Relieftafeln in der Universitäts-Bibliothek zu Würzburg, welche den h. Nicolaus in Verehrung der Madonna, den Martertod des h. Kilian und seiner Gefährten Colonat und Totnan, und Christus mit Maria und Johannes darstellen.

Ein merkliches Zurückgehen von den aus Constantinopel überkommenen Typen und ein Hindurcharbeiten zu einem gewissen Grade von Unabhängigkeit, wobei freilich einzelne Anklänge an den Einfluss vom Bosporus und von der römischen Ueberlieferung her haften blieben, ist erst im folgenden, im 11. Jahrhundert erkennbar. Vornehmlich aus den deutschen Arbeiten der Epoche geht das Streben hervor, die Figuren besser zu modelliren und sie vom Reliefgrunde stärker abzulösen, als diess bei gleichzeitigen byzantinischen Werken der Fall ist. Diese Befreiung des Figuristischen von der Ebene, der Uebergang zu starkem Hochrelief als Vorbote der Rundfigur, auch am Geräthe, dürfte von der Forschung wohl zu berücksichtigen und ein nicht ganz werthloser Fingerzeig sein zur allmähligen Fixirung des Unterschieds byzantinischer und abendländischer Werke der Kleinkunst im romanischen Zeitraum. Wenn neben der grösseren Freiheit im Figürlichen der deutschen Elfenbeinplastik immerhin noch eine stark betonte Rundung und Weichheit wahrzunehmen ist, die an den Verfall der römischen Kunst erinnert, so dürfte darin ein Zeichen zu erblicken sein, dass den deutschen Künstlern, namentlich denen am Rhein, noch vieles aus der Römerzeit bekannt gewesen sein musste, zumal sich ja massenhafte Ueberreste römischer Kunst unmittelbar unter ihren Augen vorfanden.

Das grossherzogl. Museum ist im Besitz von einigen sehr bedeutenden Leistungen aus der byzantinisch-romanischen Elfenbeingruppe, unter denen wir drei Hauptwerke eingehender schildern wollen. Das bedeutendste ist ein Diptychon, welches in Verbindung mit reicher Emaillirung die Decke eines Evangeliencodex schmückt. Die Tafel zeigt Christus am Kreuz, nebst der Mutter und dem Lieblingsjünger. Die anatomischen Verhältnisse der Hauptfigur treten minder günstig auf; dagegen sind die beiden Nebenfiguren ausgezeichnet durch eine eigenthümliche Energie der Auffassung. Sie sind von wahrhaft dramatischer Bewegung; die Gewandung ist von gutem Wurf. Beachtenswerth ist die Darstellung ferner durch eine Vermischung oder vielmehr Nebeneinanderstellung christlicher und heidnischer Symbole, ein Beweis für die Unbefangenheit, womit noch die Christen selbst dieser jüngeren Zeit den heidnischen Traditionen gegenüber sich verhielten. So erblicken wir am oberen Kreuzbalken

als christliches Moment eine ausgestreckte Hand, das Sinnbild der ersten Person der Trinität, während Sonne und Mond in antiker Auffassung in Medaillons dargestellt sind: Phöbus mit Füllhörnern aus denen Flammen hervorbrechen und Diana mit zwei Halbmonden. Der gähnende Drache am Fusse des Kreuzes, das Zeichen der überwundenen Hölle, gehört wieder der christlichen Symbolik an. Das umrahmende Ornament zeigt Decorativelemente, die allerdings in der romanischen Stilepoche vorkommen. Mit Sorgfalt angestellte Vergleiche haben uns aber überzeugt, dass diese Motive in ausgesprochenster Stilanalogie auch der Architectur und dem musivischen Schmuck der Sophienkirche zu Constantinopel nicht fremd sind. Die Motive entstammen einer und derselben Quelle; sie sind römisch und die Erscheinung kann ebenso gut auf orientalischen wie auf occidentalischen Ursprung der Tafel hindeuten. Die Kunst am Bosporus, wie die Kunst des cisalpinischen Romanismus, jede für sich, wusste eben die römischen Ueberlieferungen wohl zu beachten und zu benützen.

Es ist uns nicht unbekannt, dass manche Archäologen diese Schnitzarbeit für entschieden abendländisch erklären. Die Möglichkeit, dass dem so sei, soll auch nicht bestritten werden. Bei aller Hochachtung vor dem Ausspruche bewährter Kenner dürfte indess eine vorsichtige kunstarchäologische Prüfung wohl daran thun, im vorliegenden Falle ein ähnliches Fragezeichen aufzustellen, wie bei den Aachener Ambonenreliefs, wenigstens in so lange, als es der wissenschaftlichen Forschung nicht gelungen ist, mit absoluter Sicherheit die Linie festzustellen, die sich zwischen dem Byzantinismus und dem Romanismus grade in dieser Gattung der Sculptur hindurchzieht. Das merkwürdige Diptychon ziert einen Evangeliencodex, der manches Beachtenswerthe an Miniaturen enthält. Die grössere Pracht ist jedoch auf den Einband verwendet. Die vordere Decke ist ganz mit gemustertem, vergoldetem Silberblech überzogen und mit acht Medaillons in Email geschmückt, welche die vier Evangelisten und die vier Cardinaltugenden darstellen. Die Emaillen gehören der altcölnischen Schmelzkunst an und zwar der Gattung des Grubenschmelzes aus dem Ende des 12., spätestens aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts. Der ganze Einband ist zugleich ein

wohlerhaltenes Beispiel der gediegenen Pracht, womit man damals die heiligen Bücher ausstattete, und die immer noch in dem einen oder in dem anderen Punkte der heutigen Luxusbuchbinderei als Muster dienen kann.

Von den zwei andern hierher gehörigen Denkmälern der romanischen Elfenbeinplastik im grossherzogl. Museum ist das eine dem eben beschriebenen ziemlich ähnlich und gleichzeitig, das andere ist jedenfalls späteren Ursprunges. Auch diese beiden Werke zieren die Einbände von Evangeliarien. Die ältere Arbeit, ein Diptychon, stellt den Opfertod des Heilandes dar. Neben dem Kreuze stehen Maria und Johannes, weiterhin zwei andere Gestalten, Kelch und Fahne als Symbole des Leidens und des Triumphes tragend. Die Bewegungen der Figuren sind sprechend, besonders ist die Trauer der Mutter und des Lieblingsjüngers voll Innigkeit. Am Fusse des Kreuzes sehen wir ein Gefäss zum Auffangen des Blutes, den Pelican als Symbol der freiwilligen Hingabe des Erlösers, und eine aus dem Grabe sich erhebende Gestalt, als Sinnbild der Auferstehung. Hinter dem Kreuze erscheinen Phöbus und Luna weinend, und in den vier Ecken der Tafel die evangelischen Zeichen. Das Ganze ist von einem stilvollen, romanisirenden Acanthusornament eingefasst. Der mit Bergcrystallen geschmückte Einband in Silberblech zeigt eine Gravirung, die ein ganz vorzügliches Beispiel dieser Kunsttechnik aus der Mitte des 15. Jahrhunderts darbietet. Die beiden Figuren, S. Georg und S. Nicolaus, treten in einer merkwürdigen Frische und Zierlichkeit auf; die Köpfe sind voll individuellen Lebens und das Ornament am Fusse der Metallplatte erfreut durch ein herrliches Spezimen gothischer Rankenverschlingungen.

Das dritte Elfenbein ziert eine Buchdecke in der Weise, dass innerhalb eines dem 16. Jahrhundert angehörigen, reich gravirten Giebels aus vergoldetem Messing, neun vereinzelte Elfenbeinwerke, zu einer Gruppe symmetrisch vereinigt sind. In der Mitte erblickt man den thronenden Christus in der Mandorla, zu beiden Seiten die Gestalten von Heiligen; über der Mittelfigur schwebt die Taube als Symbol der dritten Person der Trinität; am Fusse steht eine Erlöserbüste mit Kelch und Kreuz; die vier Ecken werden von den Symbolen der Evangelisten eingenommen. Auf dem unteren Streifen

der Metalleinfassung steht die Inschrift: V. D. DNNS. IACOBVS DE HEGGEN ABB. HVIVS LOCI. Bei diesem Elfenbein lassen die sehr schwachen Nachklänge fremder Motive, mehr aber noch das Verlassen der Reliefdarstellung in der Ebene und das Erscheinen der stark ausgebildeten einzelnen Hochreliefligur, mag die Gruppe ursprünglich ein Ganzes gebildet haben oder nicht, die Annahme vaterländischer Kunstübung mit grosser Wahrscheinlichkeit zu. Das grossherzogl. Museum besitzt noch einige kleinere Beispiele aus der byzantinisirend-romanischen Gruppe. Die erörterten wichtigeren Denkmäler dürften indess zur Characterisirung dieser Kunstrichtung genügen.

Als mit Beginn des 11. Jahrhunderts die bildenden Künste auch in Frankreich und Italien wieder einer allgemeineren Pflege sich erfreuten, befestigte das Elfenbein daselbst auf's Neue seinen alten Rang als bevorzugtes Material für die Sculptur. Besonders in Italien nahm damals die feinere Kleinkunst einen bemerkenswerthen Aufschwung und seine Elfenbeinarbeiter hatten es schon gegen den Schluss des genannten Jahrhunderts wieder zu grossem Ansehen gebracht. Die von dem Abt Dietrich auf Monte Cassino i. J. 1066 gegründete und unter Leitung griechischer Künstler eingerichtete Schule hat den Ruhm, in verhältnissmässig kurzer Zeit alle Zweige des kunstgewerblichen Betriebs umfasst und auf eine hohe Stufe der Ausbildung geführt zu haben. Trotz aller entgegenstehenden Meinungen irrt man wohl nicht, auch die Uebung der appeninischen Elfenbeinplastik mit dieser Kunstschule in Zusammenhang zu bringen.

Ueberhaupt hatte im Laufe des 12. Jahrhunderts die Verarbeitung des Elfenbeins zu Zwecken des künstlerischen Luxus im Abendlande so massenhaft an Verbreitung zugenommen, dass das edle Material ein seltner Artikel wurde und dass unsere vaterländischen Elfenbeinschnitzer, wenigstens die im Norden Deutschlands, in der Benutzung des Wallrosszahns, zunächst für Reliefs, ein lohnendes Auskunftsmittel suchten und fanden. In Ermangelung eines bezeichnenden Beispieles dieser Gattung im grossherzogl. Museum sei auf eine Anbetung der h. drei Könige und auf einen Schrein mit alt-

testamentlischen Figuren in Labarte's Prachtwerk hingewiesen*). Der Schrein trägt die Inschrift: „*Varnerius frater me fecit*", und erweist sich sonach als eine Mönchsarbeit, deren Technik übrigens auf einer keineswegs entwickelten Stufe steht. Diese Wallrosszahnarbeiten besitzen sämmtliche Eigenthümlichkeiten der künstlerischen Production jener Epoche und Zone, Merkmale, denen man noch heute in der nordischen, vorab in der scandinavischen Kleinkunst begegnet und die sich als künstlerische Volksalterthümer im dortigen Kunstgewerbe erhalten haben. Solchen halbbarbarischen Arbeiten gegenüber erscheint es aber auch begreiflich, dass die sauberen und zierlichen Elfenbeine der Byzantiner, die fortwährend, theils durch Handelsverkehr, theils durch die Kreuzfahrer nach dem Abendlande kamen oder daselbst Nachahmung fanden, sehr im Vortheil waren.

Die gleichzeitigen westdeutschen, insbesondere rheinischen Elfenbeinkünstler verstanden es, in ihrem Ringen nach Selbstständigkeit, das Fehlerhafte ihrer nordischen Genossen bis zu einem gewissen Grade zu vermeiden, ja sogar die Bildnissschnitzer Frankreichs und Italiens, die noch den alten Ueberlieferungen folgten, an Originalität zu übertreffen. Sie sagten sich nämlich von der überlieferten Kunstrichtung sowohl römischer wie orientalischer Tradition los und bemühten sich in erster Linie die Köpfe individueller und ausdrucksvoller zu gestalten. Ausserdem war ihr Streben darauf gerichtet, auch der Mannigfaltigkeit und dem Reichthume des Ornamentalen gerecht zu werden und ausgesprochene architectonische Motive für Geräthschaften in Anwendung zu bringen. Diese Eigenthümlichkeiten treten an verschiedenen liturgischen Prachtstücken hervor, besonders an Reliquienschreinen, welche unsere vaterländischen Elfenbeinkünstler nach den Gesetzen des Centralbaues oder in der Nachbildung der Kuppeln über der romanischen Vierung anzufertigen liebten.

Das grossherzogl. Museum besitzt zwei Hauptwerke dieser Gattung: ein kleineres und ein grösseres Reliquiar. Beide haben die Form einer *turris*, eines polygonen, in einzelnen sich verjüngenden Abtheilungen aufsteigenden Tempels. Der grössere Schrein, welcher

*) S. dessen Album, B. II. Taf. 15 und 144.

nicht nur eine Zierde des grossherzogl. Museums, sondern eine der bedeutendsten derartigen Kunstleistungen des 12. Jahrhunderts überhaupt ist, baut sich folgendermassen empor.

Auf dem vergoldeten, aus Holz construirten Kerne des Reliquiars folgen sich von der Basis aufsteigend bis zur Spitze fünf Reihen Elfenbeinreliefs über einander. Die untere Abtheilung ist ringsum von halbkreisförmigen Archivolten umgeben, die von Säulen mit reich ornamentirtem Schaft getragen werden. Unter den Archivolten sind auf goldnem Hintergrunde die Gestalten der Jungfrau Maria, der h. drei Könige und der zwölf Apostel in stark von der Fläche gelöstem Hochrelief sichtbar. Eine walmartige Bedachung, dem Rumpfe einer vielseitigen Pyramide vergleichbar, verbindet den Unterbau mit dem Oberbau, und zwar verjüngend, so dass letzterer in geringerem Durchmesser sich darstellt. Die einzelnen Dachflächen entsprechen an Zahl den unteren Arcaden und sind sämmtlich mit Seraphgestalten geschmückt, die in halber Figur über Zinnen hervorragen und so das himmlische Jerusalem symbolisiren. Dem Chor der Seraphim entsprechen im Tambour des Oberbaues die Erzväter und Propheten, ebenfalls unter Arcaden stehend. Darüber erhebt sich abermals eine polygone Bedachung mit den Evangelistensymbolen, und über dieser die sogenannte Laterne, als Schluss des Ganzen und theilweise ebenfalls mit Reliefs geschmückt, die das Christuskind und den thronenden Gott Vater darstellen. Die Säulen der Arcaden sind im Schaft reich ornamentirt und tragen Spuren ehemaliger Polychromie in den vorherrschenden Farben roth und grün, die jedoch in der Folge einer vor mehreren Jahren vorgenommenen ungeschickten Abformung nur noch an wenigen Stellen erkennbar sind. Das kleinere Turrisreliquiar scheint etwas jünger zu sein; wenigstens deuten die völlig frei stehenden Säulen der Archivolten, die Behandlung des Capitäls und die Entwickelung der Hochrelieffiguren zu fast völligem Rundbild auf einen späteren Ursprung hin.

Diese beiden berühmten Denkmäler der Elfenbeinplastik im grossherzogl. Museum sind bis jetzt von verschiedenen Seiten verschieden beurtheilt worden. Zum öfteren haben eifrige Freunde der Kunst, die ausgesprochensten Spuren byzantinischen Einflusses in

diesen Arbeiten erkennen wollen, und zur Unterstützung ihrer Ansicht haben sie auf das starre, in die Länge gezogene Parallel-Gefälte der Gewandung hingewiesen. Es ist sogar noch nicht sehr lange her, dass man die Kunstwerke schlechtweg für byzantinisch und obendrein für sehr frühbyzantinisch hielt. Gestützt auf den heutigen Stand der Forschung in kunstgeschichtlichen Dingen, sowie auf eigne Wahrnehmung und Vergleichung können wir diese Anschauung nicht theilen. Die beiden Reliquiarien sind nicht byzantinisch, sondern entschieden für das Abendland und für das Ende des 12. Jahrhunderts in Anspruch zu nehmen. In Rücksicht auf die Gleichartigkeit, welche bezüglich des Turrisaufbaues zwischen diesen Elfenbeinwerken und dem im grossherzogl. Museum dicht daneben aufgestellten prachtvollen Email-Turrisreliquiarium obwaltet, dessen Hervorgehen aus der altcölnischen Emailschule von niemand mehr angezweifelt wird, liegt der Schluss nahe, dass auch die beiden stattlichen Elfenbeinwerke cölnischen Ursprungs sind; zu Cöln wurden sie auch von Baron Hüpsch in der Säcularisationszeit erworben. Die byzantinisirende Centralanlage des Turrisaufbaues darf weder in dem einen noch in dem andern Falle befremden. Grade damals waren, bekanntlich in erster Linie am Rhein, durch die Vereinigung des byzantinischen Kuppelbaues mit der Basilicalanlage, jene herrlichen Blüthen der romanischen Architectur entstanden, die heute noch ein Gegenstand der Bewunderung sind und die in ihren stattlichen Octogonen auch den Elfenbeinkünstler der Epoche zur Nachahmung reizen mochten, ganz abgesehen davon, dass die Centralanlage für Baptisterien und Grabkirchen längst beliebt war, und für Reliquiarien, als Sarcophage im Kleinen, überaus nachahmenswerth erscheinen mussten. Was aber das Verhältniss der plastischen Anordnung zur architektonischen Gestaltung betrifft, so gelangte in den Statuen der Archivolten derselbe reiche figuristische Schmuck zur Verwendung, den die Portale und Chorschranken jener Zeit aufweisen, und der bald darauf in seiner Weiterentwickelung den Portalen und Lettnern der gothischen Epoche eine ungemeine Pracht verleihen sollte. An den frühromanischen Schöpfungen dieser Art tritt das Plastische allerdings in einer gewissen Primitivität auf. Starr, typisch, säulenartig in die Länge gezogen, mit überzierlichem Parallelgefälte des Gewandes, die Füsse

gleichmässig neben einander und abwärts gesenkt, als wagten sie sich nicht zu rühren, erinnern diese Leistungen an die urthümlichsten Bildwerke, an die ersten Ansätze plastischer Kunstübung.

Ein Zeichen characteristischer Selbstständigkeit ist aber folgendes. Während die Körper in regungsloser Starrheit das äusserste Mass spätbyzantinischer Strenge weitaus überschreiten, versucht die Kunst sich an den Köpfen schadlos zu halten. Zwar vermag sie noch nicht ihnen den lebendigen Ausdruck von Empfindung zu geben; wohl aber strebt sie nach dem Gepräge des Individuellen, und zwar auf dem Wege selbstständiger Naturauffassung. Denn hier zum ersten Male begrüsst uns in der mittelalterlichen Kunst,*) welche bis dahin die antike Kopfbildung festgehalten hatte, das germanische Volksgesicht mit seinen treuherzig schlichten Zügen, allerdings noch schüchtern, mit geneigter Haltung, die Augen bisweilen niedergeschlagen, die Lippen zum Lächeln verzogen. Aber aus dieser bescheidenen Haltung weht uns ein neuer Geist entgegen, grade wie aus den archaischen Gebilden der griechischen Kunst, die ebenfalls Vorboten einer herrlichen Blüthezeit waren. Im Anschauen dieser Bildwerke wird man unwillkürlich an die Aegineten in der Glyptothek erinnert. Allein der Vergleich zeigt sofort auch den Gegensatz. Denn dort war Alles schon vom Gefühle organischen Lebens durchdrungen und nur die Köpfe verhielten sich noch starr und maskenartig. Hier aber, im Abendlande, regt sich das neue Leben zuerst in den Köpfen, während der übrige Körper in schematischer Gebundenheit von den Fesseln der Architectur umfangen wird, um erst später, namentlich auch durch die Weiterentwickelung der Kunst in Sachsen und Franken (Bamberger Dom, goldne Pforte zu Freiberg), zu grösserer Freiheit zu gelangen.

Was von der Plastik im Dienste der Architectur an den grossen Kirchenbauten der Epoche, das gilt Zug für Zug von der Elfenbeinbildnerei, wie sie in den beiden rheinischen Turrisreliquiarien des Museums auftritt. Die in ihnen zu bezeichnendem Ausdruck gelangte Verbindung der Architectur mit ornamentalem und figuristischem Schmuck zeigt deutlicher als irgend ein anderes Werk der Kleinkunst,

*) Vgl. W. Lübke, Geschichte d. Plastik, 2. Aufl. S. 375.

wie sehr damals innere und äussere Nothwendigkeit zu einer dem baulichen Organismus parallellaufenden Umgestaltung der Plastik hindrängte. Mag noch ein leichter antikisirender Anklang in diesen Werken enthalten sein, so stellen sie sich doch der bisher herrschenden römischen und byzantinischen Tradition mit voller Freiheit gegenüber. Es ist eben ein neuer Geist, der in den Bildwerken des Mittelalters sich regt, und eine entschiedene Umprägung bewirkt. Uebrigens führen diese an sich erfreulichen Anzeichen noch nicht unmittelbar zu einem höheren Adel der Auffassung, zu einer reineren Durchbildung der Form. Die Werke des 12. Jahrhunderts stehen vielmehr nicht selten tiefer als die früheren und das ist auch von den figuristischen Bestandtheilen der Turrisreliquiarien zu sagen. Dennoch, bei aller Primitivität, ist der Fortschritt zur Selbstständigkeit unverkennbar.

Nächst den Reliquienschreinen wandte sich die romanische Elfenbeinplastik mit Vorliebe dem Schmucke eines andern liturgischen Gegenstandes zu, den Tragaltären *(arae portativae)*, wie solche im Felde, auf Reisen, bei Prozessionen, bei Krankenbesuchen im Gebrauch waren. Diese Altäre sind in nur kleinen Abmessungen ausgeführt, und bestehen meist aus einer Marmorplatte, die in Holz gefasst ist und die obere Seite eines Kästchens bildet, worin Reliquien lagen, die bekanntlich, in Erinnerung an das Märtyrergrab in den Catacomben, bei keinem Altar der älteren christlichen Kirchengemeinschaft fehlen dürfen. Das grossherzogl. Museum besitzt vier solcher Tragaltäre, von denen einer noch in die späte Carolingerzeit hereinragt. Seine Seitenwände sind mit figurreichen Darstellungen aus dem Leben Jesu in Flachrelief umgeben. Die Rundung und Weichheit der Figuren sowie das einrahmende Acanthusornament verläugnen die spätrömische Ueberlieferung nicht und stellen den Ursprung des Kunstwerks für die genannte Periode unzweifelhaft fest.

Der künstlerisch werthvollste unter den elfenbeingeschmückten Portativaltären des Museums ist jedoch in vieler Beziehung derjenige, welcher sich auch durch seine reiche Zier an Email und Metallornament auszeichnet. Die Deckelplatte ist mit einer Umrandung von überaus stilvollem Laubwerk und Perlenstab geschmückt; ringsum in blauer Emailfassung liest man: „*Claudere claustra poli, dum Wol-*

*bero noli qui tibi devotus . . . sit dator atque datum tibi Christe piissime gratum.*“ Jede der beiden emaillirten Langseiten zeigt sechs, und jede der beiden Schmalseiten drei Elfenbeinfiguren, nämlich Christus, Maria, die zwölf Apostel, S. Johannes Baptista, den h. Laurentius und die h. Cäcilia; darunter zieht sich auf tiefblauem Emailgrunde in Metallmajuskeln die Inschrift hin: „*Hic cum gente pia deus et sacra virgo Maria praesidet et secum quos dijudicat aequum auxiliis quorum laxet vincta reorum.*“ Jede der Apostelfiguren trägt in den Händen eine Art Scheibe, worauf ein Gebäude dargegestellt ist, als Hinweis auf das Land, wo der Apostel thätig war. So trägt Jacobus Jerusalem, Petrus Rom, Paulus Griechenland u. s. w. Die Figuren treten in vollem Runde auf und bekunden somit einen wesentlichen Schritt weiter in der künstlerischen Entwickelung. Dabei sind sie ziemlich correct modellirt; ihre Haltung, obwohl gedrückt, entbehrt nicht einer gewissen Gesetzmässigkeit; die Gesichtszüge sind nicht ohne Ausdruck; Köpfe und Hände zwar etwas gross, aber für die verhältnissmässig frühe Zeit gut bewegt. Es ist eine Arbeit, die sich füglich in das Ende des 12. Jahrhunderts setzen lässt, eine Bestimmung, zu der auch Stil und Technik des Emails berechtigen.

Während die besprochenen Kunstwerke für eine namhafte Blüthe der Elfenbeinkunst am Rhein im 11. und 12. Jahrhundert Zeugniss ablegen, erfreuten sich Italien und Frankreich doch erst im 13. Jahrhundert eines gleichen hohen Aufschwunges in der geschätzten Technik. Wie am Rhein, so geht auch in jenen beiden Ländern die Erscheinung begreiflicher Weise Hand in Hand mit der Blüthe der Hauptkunstgattungen, insbesondere mit dem Erstehen der kirchlich-architectonischen Denkmale, ein Zeichen von dem weitgreifenden Einfluss der Architectur, wenn sie die Verbindung mit dem Kunsthandwerk nicht vornehm verschmäht und wenn der Kleinkünstler bescheiden genug ist, bei verständigen, formenkundigen Baukünstlern sich Rath zu holen.

Werfen wir einen raschen Rückblick auf die Erscheinungen in der Elfenbeinplastik und die Stadien ihrer Entwickelung seit der Carolingerepoche, so lernten wir in der langen Reihe der Denkmäler drei Stilrichtungen diesseits der Alpen kennen: die carolingische,

die byzantinisirend-romanische und die rheinisch-romanische, denen als vierte etwa noch die nordische, halbbarbarische, zugezählt werden kann. Die gegen Ende des 10. Jahrhunderts gesunkene Technik der carolingischen Richtung hatte durch byzantinischen Einfluss, vorzugsweise unter den Ottonen, eine strengere Schule erhalten. Gleichwohl strebte die abendländische Elfenbeinplastik nach neuem Ausdruck, nach Leben und Bewegung. Später, in der primitiven rheinisch-romanischen Schule, wurden die äusseren formalen Gesetze auf's Neue vernachlässigt, allein wir sahen in demselben Grade einen neuen Zug nach Wahrheit zunehmen, als die antiken Ueberlieferungen und der Byzantinismus zurücktreten. Die junge germanische Kunstweise regte ihre ersten Schwingen und wir gewannen die Zuversicht, dass aus diesen Anfängen eine neue grosse Kunst erwachsen werde. Und das geschah mit dem Beginne des 13. Jahrhunderts, d. h. mit dem Anfange der gothischen Epoche.

An diesem Punkte der Darstellung dürften für die Erkenntniss der Bedingungen, unter denen die Entwickelung der Elfenbeinplastik in einem für die nationale Kunst hochwichtigen Zeitraum geschah, einige allgemeine kunstgeschichtliche Bemerkungen am Platze sein. Schon gegen das Ende des 12. Jahrhunderts liess sich im Gesammtleben der abendländischen Völker ein neuer Aufschwung wahrnehmen, der im 13. zu fester Gestaltung gelangte. Das zu Ende gehende Zeitalter der Kreuzzüge hatte den Zustand der Nationen wie der Individuen durchgreifend verändert. Der Kreis der Anschauungen war erweitert, man hatte mit den Eigenthümlichkeiten fremder Volkscharactere sich vertraut gemacht und die Fähigkeit für eine schärfere Auffassung von Natur- und Menschenleben in sich ausgebildet. Neben den Zügen der Kreuzheere hatte der Handel seine eignen Wege gefunden und mit seinem Zunehmen ging, neben dem Ritterthum, die Entwickelung eines mächtigen Bürgerthums einher. Eine neue Zeit bricht an und sie documentirt ihre Kraft und Eigenart, wie in den nationalen Dichtungen, so auch im Aufschwung der bildenden Künste.

In dem gothischen Baustil ersteht eine Schöpfung, in welcher Kühnheit der Construction und Scharfsinn der Berechnung sich mit glänzender Pracht und mit dem edlen Ausdruck einer begeisterten

Empfindung verschmelzen. Gleichzeitig ist die Architectur an den Portalen und Vorhallen, in den Gallerien der Façaden, an den Baldachinen der Strebepfeiler und an den Wänden der Chorschranken eifrig bemüht, breitere Anordnungen zu treffen, um der Plastik eine noch freiere Stätte zu bereiten, als in der romanischen Zeit. Architectur und Sculptur, von denselben Künstlern ausgeübt, zeigen nun wieder eine volle Wechselbeziehung und ein lebendiges Zusammenwirken, wie es seit der griechischen Blüthezeit nicht mehr stattgefunden hatte. Denn nicht in planloser Verwirrung, auch nicht den Säulen, Pfeilern und Nischen angezwungen, sondern in durchdachter Anordnung breitet die Sculptur ihre Schöpfungen über den Körper des Bauwerkes aus. Dabei erkennt man, dass die Künstler sich ganz anders bewegen als die Meister der früheren Zeit. Sie schauen mit unbefangenem Blick in's Leben, das sie frisch und mit gesundem Naturgefühl aufzufassen suchen. Sie machen ihre Studien nach der Natur, mitunter sogar nach der Antike, freilich mehr nach der Erinnerung, als nach der unmittelbaren Anschauung. Sie sind empfänglich für den Ausdruck der Empfindung, der in den bewegten Zügen des Antlitzes sich spiegelt. Alles das wissen sie treu aufzufassen und lebendig wiederzugeben. Wenn sich dabei ein gewisser Ausdruck der Befangenheit bemerklich macht, so hat er den Reiz jugendlicher Schüchternheit und nicht das Gepräge des Unentwickelten und Rohen. Freilich war das Leben, welches die Künstler umgab, auch dazu angethan, ein künstlerisches Auge zu begeistern. Es war überall anmuthiger, geschmeidiger geworden. Die Sitten waren milder, man legte Werth auf Schönheit des Aeusseren, auf ein feines, ritterliches Benehmen. Das Costüm veränderte sich. Der steife Prunk byzantinischer Hofgewänder verschwindet. Dagegen fliesst in langen schönen Linien das faltenreiche Gewand und der weite Mantel, jenes durch einen Gürtel, dieser, ganz wie in der Antike, durch eine Agraffe gehalten und, bald in enger Umhüllung, bald in faltenreichem Wurf, über Schulter und Arm gezogen*). Welcher Reichthum an Motiven für die Sculptur!

*) Vgl. ebendas. S. 391 u. f.

Mit welcher Würde und Anmuth des Stiles treten u. a. die zu wahrhaft classischem Ausdrucke gelangten jüngeren Bildwerke auf am Dom zu Bamberg, an den Münstern zu Strassburg und Freiburg, und, um auch ein auswärtiges glänzendes Beispiel zu nennen, mit welcher charactervollen Schönheit und wahrhaft antikem Wurf des Gewandes die Sculpturen an der Cathedrale zu Reims. Wer allein diese Bildwerke gesehen hat, von unzählig vielem Anderen nicht zu reden, wird die gar nicht so selten auftretende Meinung derer unbegreiflich finden, die der gothischen Epoche Armuth an plastischer Schöpferkraft vorwerfen und wohl gar in ihrem Wahn so weit gehen, den christlichen Ideenkreis für den plastischen Ausdruck ungeeignet zu erklären. Eine so oberflächliche und einseitige Beurtheilung spricht wie der Blinde von der Farbe und scheint nichts davon zu wissen, dass anerkannte Kunstschriftsteller diese Blüthezeit der mittelalterlichen Plastik mit der Glanzperiode der Kunst zur Zeit des Phidias vergleichen. W. v. Lübke, der strenge Vertreter der Antike und der Renaissance, also gewiss ein unverwerflicher Zeuge, sagt in dieser Beziehung, frei von allem Vorurtheil, wörtlich wie folgt: „Beide Epochen, die griechische und die gothische, haben, trotz ihrer Gegensätze, eine wunderbare Verwandtschaft in ihrem künstlerischen Schaffen. In beiden eine ähnliche Begeisterung für die höchsten Interessen, eine geniale Sorglosigkeit um die materiellen Details des Lebens, kurz jene erhöhte Stimmung, die allein fähig macht zu Schöpfungen von reinster Idealität. Beide treten einen von der früheren Zeit vielfach durchgearbeiteten Schatz geheiligter Tradition an, finden einen Kreis typisch festgestellter Gestalten vor, welchen sie nun mit ihrem feineren Naturgefühl, ihrer tieferen Empfindung ein flüssigeres Leben verleihen können. Denn dort wie hier verlangt man nicht das Neue, sondern immer wieder das Alte, Ueberlieferte, die bekannten, vertrauten Gestalten, die im Volksmunde lebendig waren. Daher konnte die Kunst sich an den immer wiederkehrenden Aufgaben zu einem festen Stil, zu grösserer Freiheit und endlich zu höchster Anmuth durcharbeiten . . . . . Darin aber vor allem lag wieder eine grosse Verwandtschaft mit der Antike, dass die Ausschmückung einer Kirche dem Bildhauer eine ebenso grosse Mannigfaltigkeit der Aufgabe stellte, wie vormals die Ausstattung eines

griechischen Tempels ..... Nur aus der Gleichartigkeit des Strebens, der idealen Aufgabe und der architectonischen Anforderungen, nicht aber wie man wohl geglaubt hat, aus Nachahmungen antiker Vorbilder, ging die Verwandtschaft hervor, in welcher die edelsten Werke des 13. Jahrhunderts sichtlich mit denen der griechischen Blüthezeit stehen ..... Nicht minder bewunderungswürdig ist die wahrhaft unversiegliche Schöpferkraft, in welcher die Plastik dieser Zeit kaum von einer andern Epoche erreicht wird."

Die Kleinkunst nahm allenthalben die neue Stilweise mit Vorliebe auf; und merkwürdig, grade in der Elfenbeinplastik der gothischen Zeit steht das Wollen oft im herrlichsten Einklang mit dem Können. Solche Werke geben uns den reinsten Eindruck aller liebenswürdigen Seiten ihrer noch immer so vielfach verkannten Zeit. In Deutschland, Frankreich und Italien wurde die Elfenbeinplastik bis in's 14. Jahrhundert mit dem entschiedensten Erfolge betrieben. Nicht nur Kleinkünstler übten sie, sondern, wie in der hellenischen Zeit, schufen auch die ausgezeichnetsten Meister der höheren Sculptur Werke in dieser Technik. In Italien führt um 1299 der berühmte Giovanni Pisano, der Sohn des noch berühmteren Nicolo Pisano, Figuren in Elfenbein aus. Das grossherzogl. Museum besitzt zwei Arbeiten, die spätpisanischen Einfluss verrathen: eine liegende und eine stehende Madonna, letztere von zwei Frauen umgeben. Beide Reliefs zeigen, wie sehr die mittelalterliche Kunst Italiens durch die einheimischen Traditionen von dem cisalpinischen Mittelalter verschieden ist. Was gleichzeitige französische Künstler zu leisten vermochten, davon gibt Labarte's Album bezeichnende Beispiele in zwei Statuetten, die dort in der Grösse der Originale abgebildet sind. Das eine Elfenbein zeigt die Krönung der h. Jungfrau in einer auch bei deutschen Künstlern beliebten Auffassung, das andere die Madonna mit dem Kinde; es sind schätzbare von einem gesunden Naturalismus durchdrungene Kunstwerke, deren Gewandbehandlung nebst Polychromirung auf die Epoche Ludwig's IX. und Philipp's des Kühnen hinweist. Nach einer Notiz Labarte's wurde die eine dieser beiden Elfenbeingruppen, die Krönung Mariä (28 Centimeter hoch), auf der Auction des Fürsten Soltikoff, im Jahre 1861 um den Preis von 31,500 Franken für das Museum des Louvre erworben.

Rundfiguren wie die ebenerwähnten wurden übrigens zu jener Zeit nicht frei aufgestellt, sondern waren von hübschen Schreinen umschlossen und dienten der häuslichen Andacht. Das grossherzogl. Museum besitzt zwei kleine Madonnen, die eine aus dem 14., die andere aus dem 15. Jahrhundert, die aller Wahrscheinlichkeit nach diesem frommen Zwecke dienten. In der Folge nahmen diese als Hausaltärchen benützten Schreine nicht nur einzelne Statuetten, sondern die figurenreichsten Gruppen auf; man gab sogar den Schreinen selbst die Gestalt einer menschlichen Figur, deren Rumpf ausgehöhlt wurde, so dass er sich wie ein Flügelbild öffnen lässt und die reich sculptirten, meist das Leiden Christi darstellenden Innenseiten sich nach Aussen kehren. Diese Arbeiten, welche ein beträchtliches Volumen an Elfenbein und sehr kunstgeübte Hände zur Ausführung erforderten, erfreuten sich besonders im 13. Jahrhundert einer grossen Beliebtheit, blieben aber bei ihrer Kostbarkeit nur Einzelnen zugänglich. Im Interesse des allgemeineren Gebrauchs figurenreicher Darstellungen verfiel man in richtiger Wahl auf das Auskunftsmittel, wieder zu stärkerem oder schwächerem Relief zurückzugreifen und die Tafeln zu zweien oder mehreren mittelst Metallbändern zu einem Ganzen zusammenzufügen, wie ein Beispiel im grossherzogl. Museum zeigt. Dergleichen aneinander gegliederte Elfenbeinwerke, die wieder an die Diptychen erinnern, hiessen ursprünglich Klapptafeln. In neuester Zeit hat man indess auch ihnen den Namen Diptychen, Triptychen u. s. w. gegeben, obwohl die Benennung strenggenommen nicht zutreffend ist. Urkundlich wird das Vorkommen der Klapptafeln schon im 13. Jahrhundert bestätigt. So heisst es im Inventar des Papstes Bonifaz VIII.: *„unam iconam de ebore in cujus medio est imago beatae virginis cum filio et in tabulis quibus clauditur sunt multae imagines,“* was jedenfalls auf die Flügel Bezug hat; ferner: *„unam iconam in qua est tota historia passionis“* *). Wie wir Aehnliches bei frühmittelalterlichen Elfenbeinwerken gesehen, kommt auch im 14. Jahrhundert der Gebrauch auf, den Hintergrund der Figuren und diese selbst zu bemalen oder zu vergolden, ein Verfahren, das

*) S. d. Anmerk. b. Labarte, S. 236 über d. betreff. Mscrpt. d. Pariser Bibliothek.

im Testamente Carls V. von Frankreich urkundliche Beglaubigung findet und wovon auch einige Museumstafeln Spuren aufweisen.

Von den in Rede stehenden Diptychen und Triptychen kommen in den europäischen Museen zahlreiche Beispiele vor. Auch das grossherzogl. Museum ist im Besitz mehrerer vortrefflicher Elfenbeine dieser Gattung. Das Hauptwerk ist ein Tafelpaar mit Hautrelieffiguren. Auf der einen Tafel steht unter einer von Säulen getragenen, giebelbekrönten Archivolte die Himmelskönigin mit dem Jesuskinde; der Gruppe zur Seite erscheinen zwei leuchtertragende Engel in Verehrung. Auf der andern Tafel sieht man unter einem ähnlichen, an das Wimpergmotiv erinnernden Aufbau Christus am Kreuz, mit Maria und Johannes zur Seite. Dieses Elfenbein zeigt in überraschender Weise, welche Höhe, auch des Stils und der Erfindung, neben der vollendetsten Technik, die Elfenbeinplastik im gothischen Mittelalter erstiegen hatte, welche frische Empfänglichkeit sie für solche Darstellungen besass und in wie hohem Grade sie es verstand, einerseits die Innigkeit des Empfindungslebens, wie es in der Madonnengruppe waltet, anderseits die dramatische Bewegung, die an der Gruppe der Kreuzigung wahrnehmbar ist, zu ergreifendem Ausdruck zu bringen und in der Gewandbehandlung eine wahrhaft griechische Grazie zu zeigen. Auch unter den übrigen kleineren Tafeln des Museums, mit Vorgängen aus der Jugend- und Leidensgeschichte des Erlösers und aus dem Leben Mariä, bemerkt man jene Züge ächt christlicher Empfindung und das erfolgreiche Bestreben der gothischen Elfenbeinkünstler die angemessenen Ausdrücke für Alles zu finden, was immer in den Kreis ihrer Aufgaben fiel.

In der Folge gaben die wiedererstandenen Diptychen Veranlassung zu weit umfangreicheren und wahrhaft grossartigen Elfenbeinkunstschöpfungen, nämlich zu Altaraufsätzen von so beträchtlicher Abmessung, dass sie mitunter die ganze Breite des Altartisches einnahmen und eine beträchtliche Höhe erreichten. Eine der berühmtesten Arbeiten dieser Art ist das aus einer ganzen Menge von Reliefbildern bestehende Tafelwerk in der Sakristei der Certosakirche bei Pavia, das bei feierlichen Anlässen den Hochaltar zu zieren bestimmt ist.

Wenn im bisherigen Verlaufe dieser Abhandlung von Profandarstellungen auf dem Gebiete der Elfenbeinplastik nur in einigen wenigen Fällen die Rede war, so lag der Grund nicht etwa in einem relativen Mangel an dergleichen Kunstwerken im grossherzogl. Museum, sondern einfach in dem Umstande, weil diesem Gebiete des Kunstschaffens in frühmittelalterlicher Zeit überhaupt enge Schranken gezogen waren. Nicht profane, sondern religiöse Vorstellungen waren es, welche bis gegen Ende des 13. Jahrhunderts fast ausschliesslich die Phantasie der Elfenbeinbildner beherrschten und welche die Summe des Glaubens und Wissens der Epoche in ganz ähnlicher Weise darstellen, wie die Schöpfungen der höheren Plastik der frühmittelalterlichen Epoche. Erst mit dem 14. Jahrhundert sind in dieser Hinsicht Veränderungen bemerkbar. Damals schon trat neben den Heiligenlegenden auch die Romanliteratur auf. Die Wirkung auf die bildende Kunst blieb nicht aus und vorzugsweise waren es nun die Elfenbeinschnitzer, welche Schreine, Kästchen und andere Luxusgeräthe mit Darstellungen aus jenen wundersamen Erzählungen schmückten. Sie griffen nach solchen Gegenständen für ihr Kunstschaffen um so lieber, da sie nunmehr in die vortheilhafte Lage kamen, der Phantasie einen freieren Lauf zu lassen, als es bei Compositionen aus der heiligen Geschichte möglich war, wofür, wie in der hellenischen Kunst, die Ueberlieferung bestimmte, unverrückbare Typen geschaffen hatte. Hierin ist auch ein Grund zu suchen, warum die Profansculpturen, im Vergleich zu den religiösen, einen besonders tiefen Einblick in die Leistungsfähigkeit der Künstler und den Stil der Epoche und Zone gewähren.

Unter den Elfenbeinwerken dieser Gattung stehen die Schmuckkästchen voran, deren Form und Ausstattung ein zierlicher kleiner Schrein im grossherzogl. Museum erkennen lässt. Nach den auf den Seitenwänden in Relief dargestellten, paarweise geordneten, das Costüm des 14. Jahrhunderts tragenden Gruppen zu schliessen, mag der Schrein die Bestimmung eines Brautschmuckkästchens gehabt haben. Die Holzincrustirung, sogenannte Intarsia, deutet auf italiänischen Ursprung hin.

Den Schmuckkästchen für Kleinodien zunächst sind die in Elfenbein gefassten Taschenspiegel zu nennen, die, von der sogenannten

Uebergangsepoche an, ein Gegenstand vornehmen Luxus waren. Im frühen Mittelalter waren bekanntlich nur Metallspiegel im Gebrauche. Als aber im 13. Jahrhundert die Verwendung des Glases allgemeiner wurde und dieses Material sehr weiss hergestellt werden konnte, legte man die Metallplatten unter Glas und war so zu einer neuen Gattung Spiegel gekommen. Dieselben waren von runder Form, lagen in einem Gehäuse zwischen verschiebbaren Metall- oder Elfenbeinplatten und wurden als Schmuckgegenstand an einem zierlichen Kettchen getragen. Ein quellenhafter Beleg für den Gebrauch solcher Spiegel befindet sich in der auf der grossherzogl. Hofbibliothek aufbewahrten und von Dr. M. Rieger publicirten Reimchronik der h. Elisabeth, woraus erhellt, dass Landgraf Ludwig von Thüringen, der Gemahl dieser frommen Fürstin, einen derartigen Spiegel in eherner Fassung besass. Die Stelle lautet:

„Er gab ihm einen Spiegel dar, der war zu beiden Seiten gar
Gesazt in eren Spise. Es war zweier Wise,
Das man ihn mochte falten. Er hatt ein Sit behalden,
Niewan ein einfelden Glas. Uf die ander Sit gemachet was
Eines Crucifixus Bilde."

Indess bewegte sich die Kunst doch seltner in religiösen Darstellungen auf diesem Geräthe und grade die Elfenbeinplastik war es, die auf den Kapseln der Spiegel die willkommenste Stätte fand, um sich in der Wiedergabe weltlicher Vorgänge, vornehmlich des Minnelebens, zu ergehen. Oft sieht man den Ritter und die Dame, wie in den Miniaturen der Minnesänger-Handschriften, in traulichem Kosen zusammensitzen, oder mit dem Falken auf der Hand zu fröhlichem Waidwerk ausziehen. Bisweilen findet man auch jene beliebte allegorische Darstellung von der Burg der Frau Minne, die von Jungfrauen vertheidigt und von kecken Rittern erstürmt wird. In solchen Werken der Elfenbeinplastik kommen oft die liebenswürdigen Züge der Zeit, die jugendliche Frische und Lebenslust, die Innigkeit der Empfindung zu um so reinerem Ausdruck, als diese Arbeiten schon im Grössenverhältniss bescheiden auftreten. Dabei ist es oft bewundernswerth, wie geschickt die Scenen in den kleinen Raum componirt sind.

Das grossherzogl. Museum ist im Besitz der Elfenbeinkapsel eines ausgezeichneten Spezimens mittelalterlicher Handspiegel; es ist eine runde Platte mit Reliefbildern. Das kleine Schnitzwerk zeigt eine zinnengekrönte Veste, die Burg der Minne. Die Veste hat sich mit ihren schönen Vertheidigerinnen den gepanzerten Rittern ergeben, die nun von den Damen empfangen und in's Innere der Burg geleitet werden. Eine der Jungfrauen trägt einen Rosenzweig, eine andere droht einem Ritter, den sein Siegesbewusstsein etwas zu weit treibt. Auf den Zinnen sehen wir Frau Venus, der sich drei Ritter, welche die Rüstung abgelegt haben, in der Stellung von Bittenden nahen. Das Relief ist mit Kreissegmenten eingefasst, aus denen Satyrköpfe hervorlugen. In v. Hefner-Alteneck's „Kunstwerke und Geräthe“ ist sowohl dieser wie ein anderer Elfenbeinspiegel aus Maihingen abgebildet, worauf die Besatzung der Minneburg noch in voller Vertheidigung begriffen ist *).

Von sonstigen Geräthschaften, deren Betrachtung noch erübrigt und die im grossherzogl. Museum vertreten sind, waren es vorzugsweise Spielgeräthe, die in Elfenbein ausgeführt wurden. Aus der Reihe der ältesten Spiele vererbte sich durch alle Zeiten besonders das Würfelspiel nebst einigen einfachen Brettspielen, wozu dann im 8. Jahrhundert, von Spanien her, durch die Araber das Schachspiel kam. Elfenbein-Schachfiguren aus dem Mittelalter zeigen vielfach andere Gestaltungen als die in der Gegenwart gebräuchlichen; beispielsweise waren Bischofsfiguren gleichbedeutend mit den jetzigen Läufern; noch heute heisst in England der Läufer *bishop*. Ein berittener Läufer aus späterer Zeit, aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts, ist unter den Museumssculpturen vorhanden. Dergleichen Figuren kommen übrigens in noch grösseren Abmessungen vor, denn man pflegte früher nicht in brütender, gebeugter Stellung wie jetzt, sondern auf dem in geräumige Felder eingetheilten Fussboden stehend Schach zu spielen und sich dabei zu ergehen. Unter sämmtlichen Spielen des Mittelalters blieben jedoch die Würfel der verbreitetste Zeitvertreib, nicht nur beim niederen Volke, sondern auch unter den höheren Ständen, obgleich Clerus, weltliche Gesetzgebung und die

*) B. II. Tafel 41 u. 69 des gen. Werkes.

Dichtkunst dagegen auftraten. Schon Reimar der Zweter sang: „Der tuivel schuof daz würfelspiel, darumbe daz er selen vil, damit gewinnen wil.“ Aber des Dichters Warnung fruchtete nicht sonderlich. Denn grade zu Reimar's Zeit nahm das Spiel derart überhand, dass in Paris sogar eine eigene Zunft von Spielgerätheverfertigern entstand und die Verwendung des Elfenbeins nach dieser Richtung hin Förderung erhielt.

Die Vorliebe für Elfenbeinwerke, welche das ganze Mittelalter hindurch lebendig geblieben war, wurde von der Mitte des 15. Jahrhunderts an, durch den Aufschwung der Holzplastik zurückgedrängt. Wenigstens sind französische und italiänische Elfenbeinbildnereien aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ziemlich selten; namentlich waren es die Kleinkünstler Italiens, welche um diese Zeit die bisher mit Vorliebe gepflegte Technik verliessen und sich mehr der Goldschmiedekunst zuwandten, die ihnen wohl lohnenderen Gewinn bot.

Deutschland hingegen blieb der Elfenbeinplastik treu und betrieb sie fortgesetzt in schwungvoller Uebung, obwohl die Holzplastik auch hier gepflegt wurde, um schliesslich die Lieblingstechnik der deutschen Sculptur zu werden. Für die anerkannte Tüchtigkeit deutscher Elfenbeinkünstler liefert einen urkundlichen Beleg der Brief, den die Signoria von Florenz im Jahre 1457 an den Cardinal Colonna richtete, um demselben den deutschen Elfenbeinplastiker Johann Heinrich als vortrefflichen Crucifixbildner zu empfehlen, in Folge dessen Johann Heinrich auch wirklich nach Rom berufen wurde. Für die Werthschätzung deutscher Plastiker jenseits der Alpen, schon im Anfang des 15. Jahrhunderts, legt ferner kein Geringerer als Ghiberti selbst Zeugniss ab, und zwar in seinem *secondo commendario*, wo er von einem cölnischen Künstler spricht, der in Italien gearbeitet habe und den der berühmte italiänische Meister nicht hoch genug preisen kann. Da Ghiberti in seinem Lobe so weit geht, den cölnischen Bildhauer mit den hellenischen Meistern zu vergleichen, so dürfen sich in Florenz manche plastische Arbeiten vorfinden, die von unserm kunsterfahrenen deutschen Landsmanne herrühren, dort aber als eminente Leistungen der Italiäner gehalten werden.

In Ghiberti schlugen wir einen Namen an, der unsern Blick einer neuen grossen Entwickelungsepoche der Plastik, wie der bildenden Kunst überhaupt, zuwendet. Wir stehen an der Schwelle der bewussten und durchgreifeuden Wiederaufnahme der antiken Studien, am Beginne des glänzenden Zeitraums der Renaissance. Die Wiege des neuen Stils ist, wie bekannt, Italien. Wohl hatte schon Nicolo Pisano an der Hand der Antike die ersten Versuche zu einer Umprägung des bis dahin bevorzugten plastischen Stils gemacht. Aber, wenn auch ein Gefühl für den Werth, welcher den Ueberresten alter Kunst innewohnte, in Italien nie ganz erloschen war, die mittelalterliche Empfindung und der christliche Inhalt verhielten sich damals doch noch ablehnend gegen diese verfrühte Renaissance, so dass schon die folgende Künstlergeneration, Giovanni Pisano an der Spitze, von jenem Wege wieder abgelenkt hatte und erst mit dem Beginne des 15. Jahrhunderts, die Richtung von allen Seiten wieder aufgenommen wurde, welche von Nicolo Pisano vereinzelt angestrebt worden war.

Hier läge nun die Veranlassung nahe, an die Entwickeluug des neuen plastischen Stils heranzutreten, sein Vordringen über die Alpen zu verfolgen und zu beachten, wie er auch bei unsern vaterländischen Plastikern allmählig Aufnahme fand und wie es denselben gelang, die Anklänge des gothischen Stiles, die Ergebnisse eines schärferen Naturstudiums und die Anschauungen der Antike in ihren Werken zu einer Harmonie zu verschmelzen, in welcher Adel der Linienführung und Feinheit der Empfindung zusammenfliessen, bis endlich die ganze abendländische Kunst dem italiänischen Impulse folgte. Allein diess hiesse einerseits die Grenzen dieser Abhandlung durch Allgemeineres allzu sehr überschreiten, anderseits Dinge, die uns bekannter und verständlicher sind, unnöthiger Weise wiederholen. Nur Eines möge als charakteristisches Unterscheidungsmerkmal der Epoche im Vergleiche zu den früheren Perioden hervorzuheben sein. Während die Denkmäler der Kunst des Alterthums nach Nationalitäten, die des Mittelalters nach den drei einschneidenden Epochen des Frühchristlichen, Romanischen und Gothischen sich sondern, lässt die Mannigfaltigkeit der Renaissance weder die nationale, noch die zeitliche Eintheilung durchgreifend zu. Sie modifizirt sich vielmehr nach der Verschiedenheit der sie vertretenden Künstlerpersönlichkeiten und der durch sie gestifteten

Schulen. Fassen wir die Erscheinungen der einzelnen Gruppen zusammen, so werden wir kurz sagen: der italiänische Geschmack herrschte gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts aller Orten; die Renaissance ist siegreich in der ganzen kunstgebildeten Welt.

Der Sinn für das Schöne in den bildenden Künsten, besonders für das verzierende Schöne, entwickelte sich unter dem neuen Stil mit solcher Macht, dass es vollkommen richtig ist zu behaupten: das menschliche Auge vertrug nicht mehr den Anblick selbst des bescheidensten Geräthes, wenn es nicht durch eine künstlerische Hand verschönert war. Zum Beweis wie weit man darin ging, sei beispielsweise nur erwähnt, dass sogar die Fussbekleidung sich zu einem Gegenstand der Kunst erhob, und dass die bei festlichen Gelagen aufgetragenen Pasteten und andere Leistungen der höheren Zuckerbäckerei vom Bildhauer modellirt waren. Da war es denn wohl natürlich, und bei der Mannigfaltigkeit des neben dem christlichen Gedankenreichthum wiedererstandenen antiken Ideenkreises und bei der Formenfülle des neuen Stiles konnte es am wenigsten fehlen, dass das Elfenbein allenthalben seinen alten Platz, sowohl für die figurale wie für die ornamentale Plastik wiedereroberte und abermals die Hand grosser Künstler für sich gewann. In der That wird eine beträchtliche Anzahl von Elfenbeinwerken des 16. Jahrhunderts den hervorragendsten Meistern zugeschrieben. So wird Michelangelo als der Verfertiger einer Kreuzabnahme in der vaticanischen Bibliothek bezeichnet. Auch das Relief auf einem Elfenbeinschaft in der kaiserl. Schatzkammer zu Wien, einen trunkenen Silen darstellend wie er von Satyrn gestützt wird, schreibt man Buonaroti zu. Verhehlen wir uns übrigens nicht, dass Michelangelo sein ganzes langes Leben hindurch hätte Elfenbein schnitzen müssen, wenn alle Arbeiten ächt wären, die auf seinen Namen getauft sind. Wie diesem grossen Meister, so ergeht es auch Dürer, von dem gleichfalls behauptet wird, dass er an einer grossen Zahl elfenbeinplastischer Werke seine künstlerische Phantasiethätigkeit bekundet habe. Ob das berühmte Ecce homo in Braunschweig, das Crucifix und die beiden weiblichen Relieffiguren im Nationalmuseum zu München, welche das Monogramm des Altmeisters tragen, wirklich von Dürer's Hand gefertigt sind, wollen wir weder bestreiten noch behaupten, im allgemeinen aber gern zu-

geben, dass wohl auch ein so vielseitiger Künstler wie Dürer in dieser schönen Technik gelegentlich sich versucht haben wird. Für die Möglichkeit, ja Wahrscheinlichkeit mag die Thatsache sprechen, dass vom 16. Jahrhundert an die Elfenbeinplastik in Deutschland in schwunghaftem Betriebe war und dass insbesondere die Künstler von Nürnberg, wo Dürer an der Spitze aller Kunstübung stand, und neben ihnen die Elfenbeinschnitzer von Augsburg, Leistungen von sehr hoher Vollendung lieferten. Wenn wir bei dieser Gelegenheit hervorheben, dass die Münchener Sammlungen eine beträchtliche Anzahl von Renaissance-Elfenbeinen besitzen, besonders Gefässe mit den herrlichsten Sculpturen bedeckt, so geschieht es, weil in dieser Kunstgattung München allen Museen Europa's überlegen ist. Der Reichthum dieser Sammlungen findet seine Erklärung in der ungemeinen Kunstliebe des baierischen Hofes der Epoche für die Werke der edlen Kleinkunst. Wo immer ein Elfenbeinplastiker durch tüchtige Leistungen sich auszeichnete, suchten die baierischen Fürsten in den Besitz eines seiner Hauptwerke zu gelangen. Mit grosser Vorliebe wurden in dieser Zeitraume und auch später der untere, breitere Theil des Elephantenzahns zu Humpen verarbeitet und auf der Aussenseite mit Reliefs verziert, die mit zu den vorzüglichsten Leistungen gehören und die durch geschickte Goldschmiede eine würdige Fassung erhielten.

Das grossherzogl. Museum ist im Besitz mehrerer solcher Arbeiten, theils mit prächtiger stilisirter Fassung in Edelmetall, theils ohne Fassung, so wie das Relief unmittelbar aus Künstlerhand hervorging. Es kann aber auch sein, dass dergleichen einzeln vorkommende Gurte gefasst waren, aber ihrer werthvollen Montirung verlustig geworden sind. Die auf den Edelmetallfassungen eingeschlagenen Zeichen eines N (Nürnberg) und eines Pinienapfels (Augsburg) lassen die Annahme zu, dass auch die Elfenbeingurte dieser Prachtgefässe den Werkstätten von Nürnberg und Augsburg entstammen. Die Darstellungen auf den meisterhaft geschnittenen Museums-Humpen bewegen sich meist im Bereiche antiker Motive, in Idyllen, Bachanalien u. dgl. In München und Wien sieht man wunderbar vollendete Bravourstücke aus der Zeit des Rubens, die theilweise unter dem unmittelbaren Einfluss dieses grossen Meisters selbst entstanden sein mögen. Wo wir landschaftlichen Darstellungen mit perspectivi-

schen Versuchen begegnen, wie auf einem Humpen im grossherzogl. Museum, da sehen wir, mit dem Ueberschreiten der Grenzen der Plastik, den Verfall hereinbrechen. Neben dem Elfenbein wurde zu Prunkpocalen wie zu gewöhnlichen Bechern auch der Knochen des Narval verwendet, den man dem fabelhaften Einhorn zuschrieb und damit den Glauben verband, dass die aus diesem Materiale verfertigten Trinkgefässe gegen Vergiftung schützten; in gleichem Sinne wurde das Rhinoceroshorn als Talisman betrachtet.

Die meist den Darstellungen aus dem Kreise des Profanlebens zugewandte Kunstthätigkeit der Elfenbeinplastiker der Renaissanceepoche schloss übrigens die Behandlung von Gegenständen der religiösen Kunst keineswegs aus; namentlich die Künstler des 17. Jahrhunderts versuchten sich mit grossem Erfolg in der Darstellung von Crucifixen in Rundfigur. Auch von diesen Werken hat das grossherzogl. Museum einige Beispiele aufzuweisen, die, wenn sie auch die schwachen Seiten des Kunstvermögens ihrer Zeit nicht verläugnen, gleichwohl einen berechtigten Anspruch erheben auf Schärfe des Ausdrucks, anatomische Richtigkeit und meisterhafte Technik.

Nicht minder wurde auch in der Renaissanceepoche die elfenbeinerne Ornamentirung wiederaufgenommen, besonders an Waffen, wie die Armbrust, der Jagdspiess, der Degen, der Dolch, die Büchse, das Pulverhorn u. s. w. Wenn wir diese alten Jagdwaffen mit denen unserer Zeit vergleichen, so können wir allerdings sagen, dass die neuesten Erfindungen und die solide Fabrication gegenwärtig ein Gewehr hergestellt haben, welches das edle Waidwerk schon sehr bequem macht. Was aber die kunstreiche Ausführung anbelangt, da machen uns die alten Meisterwerke der Renaissance bedeutend den Rang streitig. Der Lauf, das Schloss, der ganze Schaft, der Ladstock bis auf seinen Knopf, Alles ist bedeckt mit den schönsten und sinnreichsten Verzierungen. Wir sehen da die Kunst, den Schaft mit Elfenbein zu incrustiren, auf den höchsten Grad der Vollendung gebracht. Was davon im Waffensaal des grossherzogl. Museums zu erblicken ist, gibt freilich nur einen untergeordneten Begriff dieser Incrustationstechnik, deren bewundernswerthe Leistungen u. a. in der Ambraser Sammlung, in der kaiserl. Jagd- und Gewehrkammer zu Wien und, in der Nähe von Darmstadt, im gräfl. Museum zu Er-

bach i. O. auf das glänzendste vertreten sind. Besonders drei Exemplare unter den Jagdgewehren der Sammlung zu Erbach sind so schön ausgestattet und dabei so zart in der Zeichnung, dass man kaum begreift, wie die Figuren und Ornamente aus Elfenbein so haarscharf in's Holz gebracht werden konnten. Diese Arbeiten stehen da, als wollten sie warten, bis unsere Zeit im Stande wäre, so etwas nachzuahmen.

Wie in früherer Zeit, so wurden auch in dieser Epoche Schmuckkästchen, Cassetten, selbst grössere Prachtschränke, im Kern meist aus Ebenholz bestehend, theils mit Elfenbein incrustirt, theils mit plastischen Elfenbeingebilden geschmückt. Wenn man die in gewissem Sinne vielleicht geschmackvolleren Werke der heutigen Luxusindustrie dieser Gattung mit den älteren Arbeiten zusammenhält, so fällt der Vergleich, was Gediegenheit des Materials, Gewissenhaftigkeit und Solidität der Arbeit, Erfindungskraft und künstlerischen Sinn betrifft, auch hier entschieden zum Nachtheil der heutigen Arbeiten aus.

Ein gleich hoher, ausgebildeter Sinn für Elfenbeinwerke, wie wir ihn am curfürstlich baierischen Hofe kennen gelernt, herrschte im 16., 17. und bis in's 18. Jahrhundert auch an andern Höfen, vorzugsweise in Dresden. Ja diese Kunstrichtung erfreute sich nicht nur der Gunst und des Schutzes der Fürsten, sondern mehrere regierende Herrn waren persönlich ganz tüchtige Elfenbeinplastiker. Ihr Beispiel war natürlich tonangebend für weitere Kreise und es wurden dieser Kunsttechnik fortwährend viele und tüchtige Künstler gewonnen. Die deutschen Kaiser Rudolf II. und Ferdinand III. schnitzten in Elfenbein. Auch Curfürst August der Fromme von Sachsen trieb diese Plastik; das von ihm gegründete grüne Gewölbe hat recht gute Arbeiten von ihm aufzuweisen. Die Berliner Kunstkammer besitzt ein Elfenbeingefäss, das aus der Hand des Curfürsten Georg Wilhelm von Brandenburg hervorgegangen ist. Curfürst Maximilian von Baiern schnitzte gleichfalls in Elfenbein. Im königl. Palais zu München zeigt man einen Kronleuchter mit vortrefflichen Reliefs von seiner Hand, und das Nationalmuseum besitzt zwei Leuchter mit der Inschrift: „*Maximiliani ducis opera anno 1621.*“ Sein Nachfolger, Curfürst Ferdinand, übte die nämliche Kunst, wie u. a. zwei Elfenbeingefässe mit erläuternder Inschrift im Natio-

nalmuseum zu München beweisen. In den Museen zu Florenz befindet sich eine vom Curfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz angefertigte Vase, und in einem der Prachtschränke des Museums zu Cassel sahen wir ein Elfenbeinrelief auf einer gedrechselten Scheibe mit einer allegorischen Darstellung der Civilisirung des russischen Volkes. Auf der Rückseite trägt das Relief folgende eigenhändige Inschrift des Landgrafen Carl von Hessen: „Dieses Bild von dem Moskowiter Czaar Peter Alexowitz (also von Peter dem Grossen) hat derselbe selbst gedrechselt und mir Carl, Landgraf zu Hessen, durch seinen Obersten von der Artillerie, Henning, zustellen lassen.“ Dass dieser feine Sinn für Elfenbeinkunst auch am Hofe zu Darmstadt herrschte, dafür gibt im grossherzogl. Museum ein ganzer Schrank mit Elfenbeinschnitzereien, von der Zeit des Beginnens der Renaissance bis in die Epoche des Kunstverfalles, Zeugniss. Und wie die praktische Uebung in der edlen Kleinkunst an anderen Höfen damaliger Zeit forgesetzte eifrige Pflege fand, so ist auch mehr als wahrscheinlich, dass Landgraf Ernst Ludwig, dessen Dreh- und Schnitzwerkzeuge das grossh. Cabinetsmuseum aufbewahrt, auch in der Elfenbeintechnik sich versucht habe. Selbst Frauen übten sich in dieser Kunst, namentlich war eine Fürstin Lobkowitz „im Conterfeyen in Elfenbein“ berühmt.

Neben diesen fürstlichen Freunden der beliebten Kleinkunst dürfte es nunmehr von Interesse sein, die Namen einiger Elfenbeinplastiker von Beruf des 17. und 18. Jahrhundert kennen zu lernen, deren Werke im grossherzogl. Museum vertreten sind. Ein beklagenswerther Umstand bleibt hierbei freilich, dass bei aller Vortrefflichkeit einzelner Arbeiten fasst niemals ein Monogramm darauf verzeichnet steht. Allein, auf Grund verwandter künstlerischer Tüchtigkeit und der Stilanalogie mit beglaubigten, besonders Münchener Elfenbeinen, von denen Namensverzeichnisse vom 16. Jahrhundert an vorhanden sind, glauben wir einzelne Museumswerke mit ziemlicher Sicherheit bestimmten Meistern zusprechen zu dürfen. In erster Linie ist zu nennen Franz du Quesnoy aus Brüssel, bekannter unter dem Namen Fiammingo, gest. 1646. Dieser Künstler hielt sich lange in Rom auf und arbeitete unter dem Einflusse seines Freundes N. Poussin. Zu welcher Höhe des Stils und der Technik er sich emporschwang,

sieht man an der mit Recht ihm zugeschriebenen Christusstatuette, eine Perle der Renaissanceelfenbeinkunst im grossherzogl. Museum. Andere hierher gehörige ausgezeichnete Museumswerke, die an Angermayer, von Opstal, Permoser erinnern, sind: eine heilige Familie, eine weinende Magdalena, und Diana und Callisto. Unzweifelhaft von der Hand des Michael Dobler und des Simon Troger von Haidhausen rühren die Rundfiguren tanzender Kinder her, die mit verwandten Münchener Figuren oft bis ins Einzelne übereinstimmen; dessgleichen sind mit ebenso grosser Verlässigkeit die beiden kleinen Todtenköpfe Werke des geschickten Elfenbeinschnitzers Christoph Harrich von Nürnberg, der im Beginn des 17. Jahrhunderts, theils in dieser anatomischen Schädelplastik, theils in der Darstellung von todtentanzähnlichen Gruppen, darunter Mädchen Arm in Arm mit dem Knochenmann, grossen Ruf erlangt hatte.

Von einer Einzelbeschreibung jüngerer Leistungen der Elfenbeinplastik im grossherzogl. Museum können wir, nach den erörterten Beispielen der besseren Renaissance, aus zwei Gründen absehen; einmal sind die Arbeiten der Spätzeit bekannter und allgemein verständlicher, dann aber sind die Werke des Barock- und Rococcozeitraums im Grossen und Ganzen eigentlich doch nur dadurch bemerkenswerth, dass sie in der Form den Modegeschmack einer bestimmten Epoche in ausdrucksvoller Weise kennzeichnen. Nur auf eine besondere Gattung sei noch hingewiesen, nämlich auf die gedrechselten Kugeln, welche unter dem Namen der chinesischen Kugeln bekannt sind und deren Verfertigung vornehmlich an den Namen der nürnberger Elfenbeinbildnerfamilie Zick sich knüpft. Der Hauptverfertiger dieser Objecte, welche damals überaus geschätzt wurden und selbst heute noch bei gewissen Sammlern hoch im Preise stehen, war Lorenz Zick, von welchem im grossherzogl. Museum die von einer Atlasfigur getragene grosse Kugel herrühren mag, deren inneren Bestandtheile nicht in die Kugel hineingebracht sind, sondern ein Theil in dem andern innerhalb der Kugel herausgearbeitet ist. An diesem Gegenstande ist die Künstelei so weit getrieben, dass sich die Innencapsel durch Fäden öffnen lässt und sodann Miniaturbilder zum Vorschein kommen. Diese Dreharbeit wird übrigens noch übertroffen durch einen in der Berliner Kunstkammer aufgestellten Zick'schen

Kugelpocal, in welchem sich noch 99 andere Kugeln eingeschachtelt befinden. Lorenz Zick's Sohn, Stephan Zick, folgte mehr der Richtung des Christoph Harrich; wie dieser Todtenköpfe, so schnitzte er Augen und Ohren in Elfenbein und zwar mit grösster anatomischer Genauigkeit auch des innern Apparates dieser Sinnesorgane. Man sieht, die strenge, künstlerisch gediegene Richtung, die in den Kleinkünsten des 15. und in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts durch die hohe Blüthe der grossen Kunst hervorgerufen und erhalten worden war, verfällt nunmehr, bei allem Glanz der Technik, in Oberflächlichkeit, Uebertreibung und Ermattung, mit einem Wort in Manier. Für Gedanke, Gefühl, Geschmack tritt ein leeres, kaltes Virtuosenthum auf, mit dreister Handfertigkeit und frappanten Contrasten. Dieser Manierismus nimmt namentlich im 18. Jahrhundert immer mehr zu und wird endlich nach allen Seiten hin herrschend. Die Freude an der Anmuth des Stils weicht einer veränderlichen Lust an dem Auffälligen, Ueberraschenden, Seltsamen. Der Sinn für das Künstlerische, macht einem eitlen Sinn für das Künstliche Platz. Ist schon in den damals auftauchenden lithophanienartigen Elfenbeinreliefs, die auf das Durchscheinen des Lichts berechnet sind, ein Beleg für die Ablenkung und Verirrung des Geschmacks zu erblicken, so ist dies nicht minder Fall mit der nunmehr immer stärker grassirenden Elfenbeindrechslerei, deren technische Kunststücke uns nicht für die Abwesenheit des Künstlerischen entschädigen können.

Ueber diese Art Elfenbeincultus finden sich characteristische Beiträge in zeitgenössischen Schriften, so in der „Handwerkerzunft" Albrecht's, noch besser aber in der „Ceremonial-Politica der vornehmsten Künstler und Handwerker" von Frisius. Die in diesem, Anfangs des 18. Jahrhunderts ausserordentlich gelesenen Buche enthaltenen Gedichte beweisen, wohin es damals gekommen war. Es werden die Elfenbeinkünstler Zick, Vading, Kraus, Eissler, Herbst, bis zum Olymp erhoben, ebenso die drechselnden Rathsmitglieder, Freiherrn, Grafen, Fürsten, Könige und Kaiser heidnischer und christlicher Zeit, dazu das drechselnde schöne Geschlecht. Es gehört mit zum kunstgeschichtlichen Bilde der Epoche, wenigstens ein oder die andere Probe dieser „Drechseldichtkunst" anzuführen, welche der Feder eines Hrn. Joachim Müller, philosophiae, philologiae et poësiae cul-

toris, entströmten, bei Frisius abgedruckt sind und folgendermassen lauten:

„Der Herr von Sickingen, so dem Malthäser-Orden,
Als eine Ritterkron ist beygezehlet worden,
Ein Herr von Qualität, an welchem Alles lebt,
Den seine Pietät und Dapferkeit erhebt:
Er drehet künstlich wohl, so dass es zu bewundern,
Man sieht den klugen Geist aus seinen Werken zundern
Und herrlich schimmern vor! O Held von Sonderheit,
O schöner Tugendflor, Kunstspiegel dieser Zeit!"

Und an einer andern Stelle, wo das „fürstlich und gräflich Frauen-Zimmer" angesungen wird, heisst es:

„Das zarte Damenvolk, die schwachen Creaturen,
Der Schönheit Meisterstück und edle Herzens-Curen,
Die süsse Erdenlust und Freud-Ergötzlichkeit,
Die man mit Wahrheit nennt Magneten dieser Zeit —!
Sogar d i e zarte Waar will sich mit dir lustriren,
Du edle Drechslerkunst und deinen Kunstmanieren" *).

Wenn wir nach diesem Seitenblick das Jahrhundert des Kunstverfalles verlassen, um noch kurz des Betriebs der Elfenbeinplastik in der Gegenwart zu gedenken, so ist es keine deutsche Stadt, sondern die französische Seestadt Dieppe, welche, nachdem sie schon in früherer Zeit, ähnlich wie Nürnberg und Augsburg, eines bedeutenden Rufes durch ihre Elfenbeinwerke sich erfreute, auch heute noch der schönen Kunsttechnik eine eifrige Pflege zuwendet. Steht auch die Production der Gegenwart nicht mehr im Verhältniss zu ehedem, so kann sich Frankreich doch immerhin der Bewahrung nationaler Elfenbeinkunst rühmen.

Was Deutschland betrifft, so hat sich allerdings im südlichen Theile des Vaterlandes noch etwas nationale oder richtiger locale Elfenbeinindustrie erhalten, wie die Nürnberger und Geislinger Schnitzarbeiten; aber es sind Spielereien und Tand, die des Characters entbehren und an Feinheit und Zierlichkeit weit hinter ähnlichen Leistungen der Inder und Chinesen stehen. Solche Arbeiten haben kein

*) Vgl. auch F. Trautmann, Kunst und Kunstgewerbe, S. 56.

Recht mitzusprechen, wo von Kunst in der Industrie die Rede ist. Was im Grossherzogthum Hessen Offenbach, Erbach und andere Orte in der Elfenbeinplastik leisten, beschränkt sich auf kleineres Zierwerk und Luxusgeräthe, fast durchgängig Dutzendwaare für den Geschmack des profanum vulgus, eine Richtung, deren schrankenloser Naturalismus sehr der Zucht bedarf, wenn sich dieser Zweig vaterländischer Industrie auf die Stufe höheren Kunstbetriebs erheben soll. An würdige, ächt künstlerische Aufgaben wagt sich die Elfenbeinplastik der Gegenwart überhaupt selten, weder bei uns noch anderwärts. Geschieht es dennoch, so hat sie, anerkennenswerthe Ausnahmen natürlich abgerechnet, fast nur die Nachahmung von Kunstwerken älterer Epochen im Auge und zudem in keineswegs edler Absicht. Diese wenig ehrenvolle Industrie hat es sich zur Aufgabe gestellt, sowohl öffentliche wie Privatsammlungen mit ihren fälschlich früheren Kunstepochen zugeschriebenen Arbeiten zu überschwemmen, die von Nichtkennern zu fabelhaften Preisen bezahlt werden. Vor mehreren Jahren sind wir einem derartigen Unternehmen in einer kleinen Stadt Unterfrankens auf die Spur gekommen und konnten bis jetzt die Verbreitungssphäre dieser Nachahmungen nach verschiedenen Richtungen hin verfolgen. Es befinden sich unter diesen Erzeugnissen auch Nachbildungen von Originalen des grossherzogl. Museums zu Darmstadt, zu denen die Fälschung jedenfalls auf dem Wege des Gipsabgusses gelangt ist. Es ist übrigens zum Erstaunen, wie weit es diese Sorte von Elfenbeinschnitzern gebracht hat, um dem neuen Elfenbein das alte Aussehen zu geben, wie diese Leute dem Material die kleinen feinen Sprünge beizubringen und wie täuschend sie das Abgegriffene bei ganzen Figuren und Reliefs nachzuahmen wissen. Nur ein sehr geübtes Auge und, setzen wir hinzu, eine geübte Nase vermögen die Täuschung zu erkennen. Denn als äusseres Merkmal ist uns an diesen Nachbildungen zum öfteren, ausser der Mangelhaftigkeit des Stiles, ein eigenthümlicher brandiger Geruch aufgefallen, und es scheint, als sei der Rauchfang der Ort, wo neue Arbeiten die alte Patina erhalten.

Was in dieser Weise in Deutschland, geschieht auch in Frankreich und in England. Die Arundelgesellschaft in London hat zwar etwa 200 Gipsabgüsse von Elfenbeinbildwerken verbreitet, die sämmt-

liche Kunstepochen bis in's 17. Jahrhundert umfassen; trotzdem bleibt die Unterscheidung des Wahren vom Falschen schwierig. Denn dadurch, dass bereits in den älteren Perioden viele einmal festgestellte Compositionen und Typen in handwerklichem Betrieb fort und fort copirt wurden, haben die geschickten Nachahmer der Gegenwart immer gewonnen Spiel. Die Erscheinung ist zu bedauern und die Schwierigkeit, ja Unmöglichkeit ihr Grenzen zu setzen, leuchtet ein. Nur die Kunst selbst kann hier einigermassen helfen, wenn sie es versucht, die entartete Elfenbeinplastik wieder zu sich emporzuheben und in selbstständigem Schaffen neu zu adeln. Zu allen Zeiten hat ja die Kunst, und wie wir gesehen, selbst die grosse in der classischen Epoche griechischer Kunstthätigkeit, das Elfenbein als einen Lieblingsstoff betrachtet. Da darf man denn billig fragen: welcher deutsche Plastiker wird den Ruhm haben, zuerst wieder an die Tradition der classischen wie der vaterländischen Kunst anzuknüpfen und, ohne ein Sclave der Nachahmung zu sein, in fruchtbringender Thätigkeit den höchsten Ideen einen plastischen Ausdruck, wie im Marmor und im Erz, so auch im Elfenbein zu geben?

Zu Ende ist die Wanderung durch das Gebiet eines schönen Zweiges der bildenden Kunst. Wir stehen am Ziele; der Kreis der Jahrhunderte schliesst sich. Unsere Darstellung ist der Entwickelung der edlen Technik nachgegangen, von ihren ersten Spuren bis zu ihrer glänzendsten Entfaltung, aber auch bis zu ihrem Verfall. Wir haben sie wach gerufen, die Zeugen der Elfenbeinplastik, die eine stolze Zier des grossherzogl. Museums sind und die einen Zeitraum von nahezu anderthalb Jahrtausend repräsentiren. Die Kunst bei den Völkern des Orients, im griechischen und römischen Alterthum, im frühchristlichen und byzantinischen, im romanischen und gothischen Zeitalter, in der glänzenden Renaissance und in den darauf folgenden Perioden des Verfalles, bot uns ihre reichen Gaben zur Betrachtung dar. Die Plastiker der classischen Völker und die in stiller Zelle schaffenden Mönche der Carolingerepoche, die mittelalterlichen bürgerlichen Meister im schlichten Schurzfell und die mit eigener Hand die Kunst übenden Fürsten und Herren der neueren Zeit, sie zogen an uns vorüber. Was sie mitsammen in dem zierlichen, künstlerisch so wohl gefügigen und fein zu behandelnden Materiale des Elfenbeins

gemeisselt: wir haben gesucht, es zu verstehen und die Summe der Erscheinungen auf diesem Kunstgebiet durch ein historisches Band zu verknüpfen, damit Gegenwart und Vergangenheit sich die Hände reichen.

In dieser Verbindung von Vergangenheit und Gegenwart kann selbst das Studium der Geschichte eines Zweiges der edleren Kleinkunst lehrreich und nutzenbringend sein; ja, weit entfernt über den Hingang schönerer Tage Trauer zu erwecken, liegt vielmehr darin, wie in dem Studium und in dem Wiederaufleben der grossen Hauptkunstgattungen, ebenfalls die Gewissheit des Beginnens einer neuen kunstreichen Zeit. Wir schreiten fort, indem wir im Kleinen wie im Grossen die Werke derjenigen kennen lernen, die uns vorangingen. Der Freund der Kunst- und Alterthumswissenschaft, der vaterländischen insbesondere, wird es darum allezeit als eine lohnende Aufgabe betrachten, die in den Museen schlummernden Schätze für die allgemeine Erkenntniss zu heben und den Sinn dafür in weiteren Kreisen zu erschliessen, eingedenk des Satzes, dass die Kunst in eminentem Sinn es ist, welche die Blüthe des menschlichen Geisteslebens bezeichnet.



